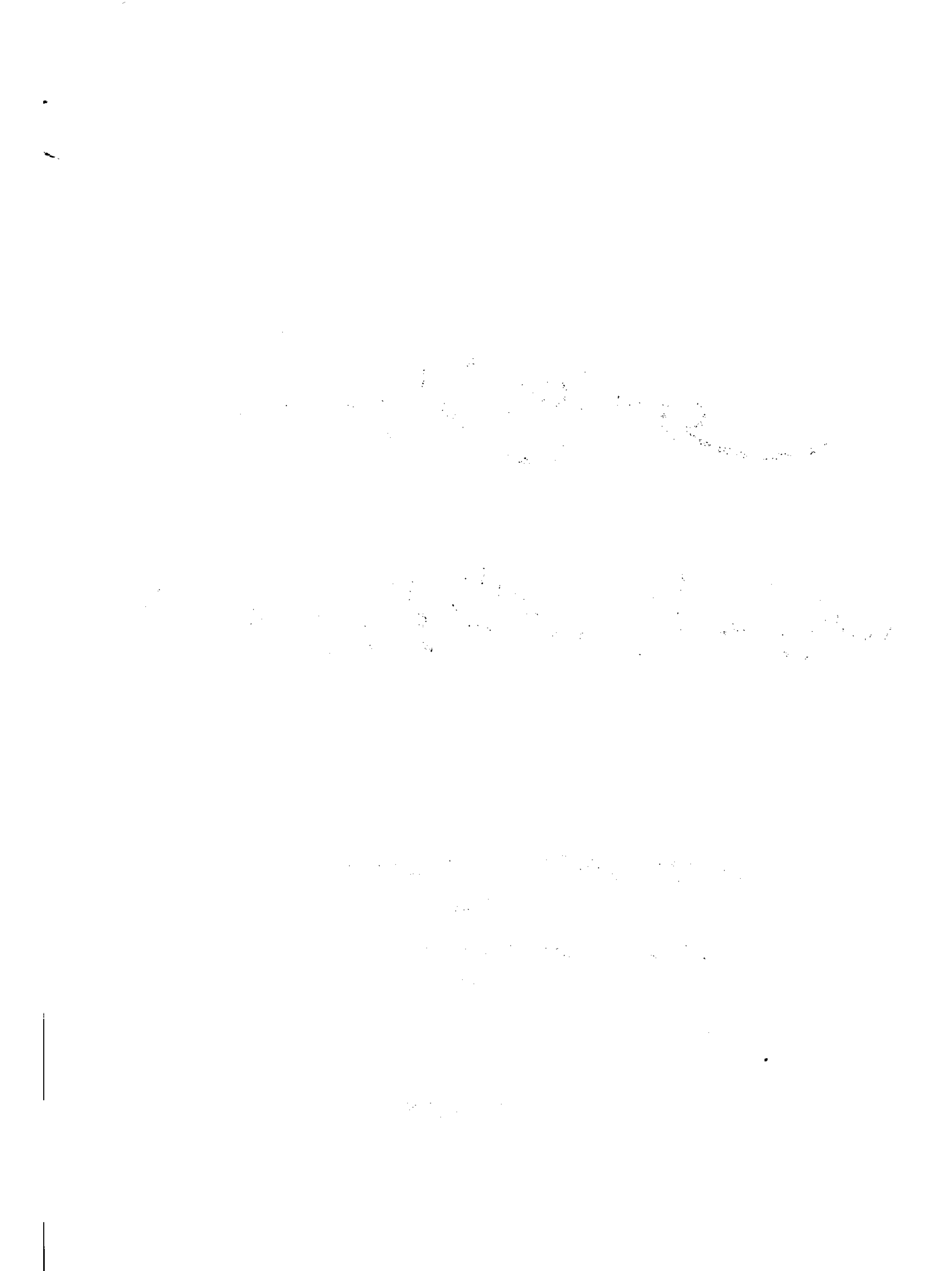
عناصر الإيقاع اللغوى

المظاهر والوظائف والمستويات

د. ممدوح عبد الرحمن الرمالى
أستاذ العلوم اللغوية
رئيس قسم النحو والصرف والعروض
كلية دار العلوم

رقم الإيداع ٥٧١٢ / ٢٠٠٠



إهـــداء

إلى معلمتي الأصلية السيدة / جليلة حسنين منصور التي علمتني أبجديـــات الحياة والمعرفة،وشمعتي التي تضئ لي السبيل بعد أن أظلمت عيناي وشـــراعي الذي يشق لي الأجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكبيّ ، وكهفي الـــذي أخفـــي فيـــه ضعفي عن أعين الناس ، وساعدي وعوني يوم لم ينفعني جـــهدي واجتـــهادي ، وصديقتي بعد أن دفنت أصحابي في التراب ومركبي الذي يقلني بعـــد أن ضـــاق الطريق بقدميّ

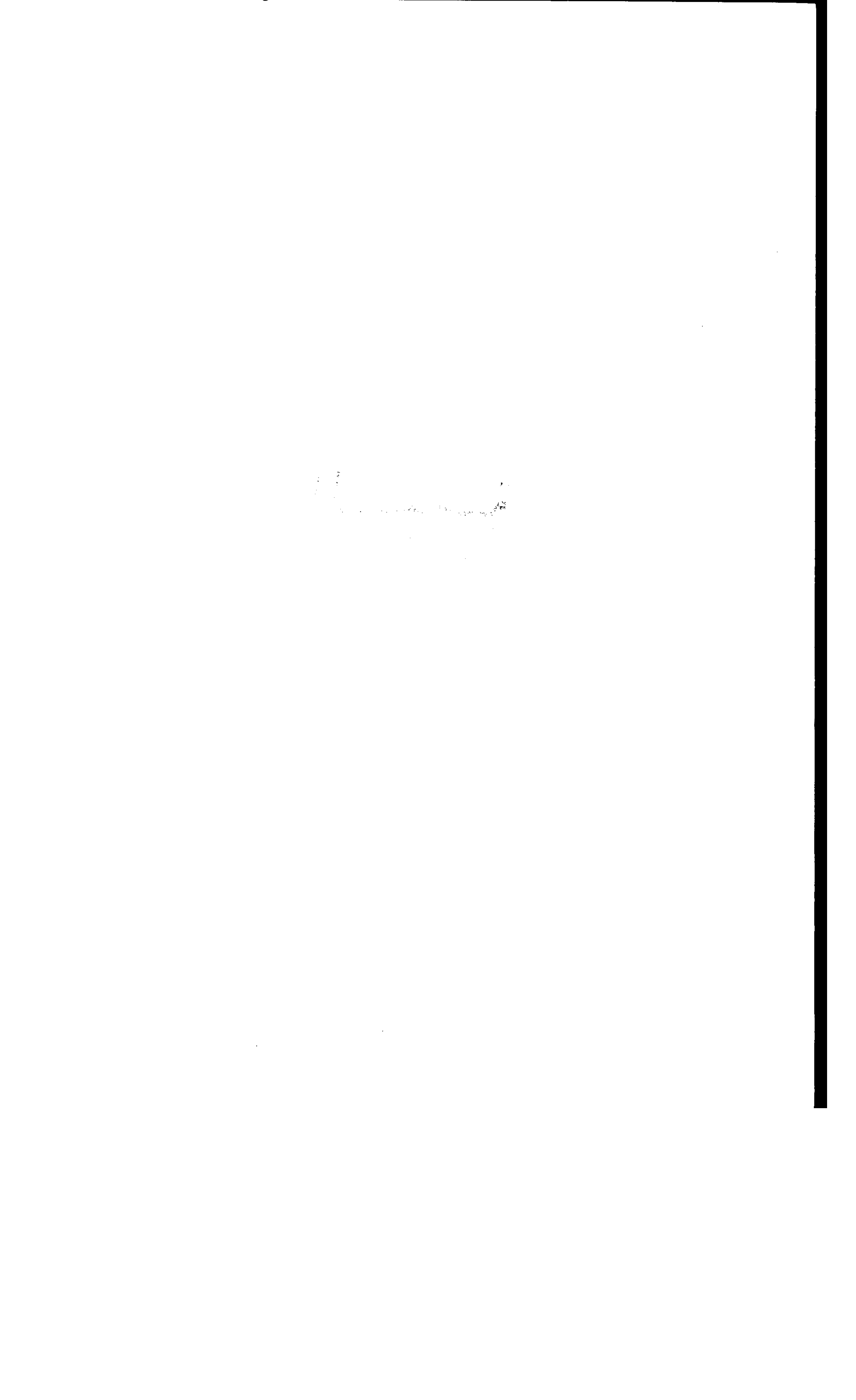
فعدت كذي رجلين ، رجل صحيحة

ورجل رمي فيها الزمان فشلت

وكنت كذات الظلع لما تحاملت

علي ظلعها بعد العثار استقلت

المقدمة



المقدمة:

الحمد لله رب العالمين ، الذي أنزل الكتاب بلسانٍ عربي مبين ، اللهم صلِّ وسلم وبارك على سيدنا محمد سيد الخلق أجمعين ، اللهم إنا نستفتحك ونستهديك ونستغفرك ونعوذ بوجهك الكريم من التكلف لما لا نحسن ومن العجب بما نحسن .

[١] موضوع البحث:

القصد من الصورة الموسيقية في النص ، البناء الموسيقي ، كتكوين من الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري التركيب والتكرار .

وما العروض العربي إلا نظرية في إيقاع الشعر العربي ، وإن كانت هي النظرية التي قُدِّر لها السيادة . والإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب وهو لا يتحقق في الكلام المنظوم على أوزان العروض وحده ، بل يمكن أن يتحقق في الكلام المنثور إذا توافر في وحداته التقسيم الإيقاعي المنتظم على مسافات زمنية محددة ، ولعلنا ندرك في الأسلوب النثري المتوازن أو المسجوع ، كما هو الحال في أسلوب المقامات والأسجاع الجاهلية وما إليها كثيراً من تقاسيم الإيقاع ، على أن الإيقاع لا يقتصر على الكلام وحده ، بل يتحقق أيضاً في الحركات المنتظمة وأصوات الموسيقى وفي وقع الأقدام في أثناء السير ، وفي رتابة صوت المنشار في يد النجار وهو ينشر لوحاً من الخشب وضربة المطرقة في يد الحداد ونقرة الناقر بأصابع يده .

والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للصورة ومحتوى الصورة قد تكون علاقة توافق وقد تكون علاقة تقابل . ففي حالة التوافق تجتمع في الصورة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون ، أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة ، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذي يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة ، وهكذا . وفي التقابل ينعكس

الوضع ، فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضادّ لها ، وفي كلتـــا الحـــالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة فينتج عن هذا التفـــاعل أو ذلـــك ســبيكة واحدة ، لا ينفصل فيها عنصر عن آخر . وعلاقة التكوين بـــالمحتوى يمكـــن أن تشبّه بالعلاقة بين سلوك الإنسان وانفعالاته ، ففي الانفعال الحاد – حزناً كـــان أم فرحاً أم غضباً أم غير ذلك ، يميل الناس – أكثرهم – إلى السرعة والحـــدة فـــي أصواتهم وتحركاتهم .

[٢] الدراسات السابقة :

١ – د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصريـــة العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

٢ – د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديـــل جـــذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلـــم للملاييـــن ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤م .

٣ – د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفـــة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

٤ – د.شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية [أصدقـــاء للنشر والتوزيع] .

٥ – محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشـــوقيات ، منشـــورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١م .

٦ – د. مدحت الجيار : موسيقى الشـــعر العربـــي ، قضايـــا ومشـــكلات ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

[٣] إشكالية البحث:

للعقاد رأي في قوافي الشعر المعاصر خلاصته أن انتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان ، وشذوذها بين بيت وبيت يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه ، ويلوي به ليا يقبضه ويؤذيه . وأما شعر المقطوعات الذي تتنوع فيه القوافي بطريقة منتظمة ، فهو يتوسط بين المتعة والإيذاء ، وقد يزيد متعتنا الموسيقية بالقافية ولا ينقص منها ؛ لأنه يخلص الأذن من ملل التكرار . وهذا هو الحل الأمثل لمشكلة القافية في رأي العقاد .

ويبدو أن العقاد ثبت على هذا الرأي بعد ظهور الشكل المعاصر؛ إذ ظل يدافع عن الشكل العمودي ويوافق على تنويع القوافي بشرط أن يكون هذا التنويع بطريقة دورية منتظمة كما في الموشحات والمسمطات وغيرها .

وبدا التجديد في شكل الشعر العربي الحديث من حيث التحرر من الأوزان الممتزجة والقافية الموحدة أيضاً على أنه ثورة على هذه القافية التي تحد من انطلاق الشعراء ، وأنه قيد يقيد عواطفهم وصياغتهم ، بحيث بدا الشعر العمودي وكأنه قاصر عن استيعاب تجارب هذا العصر ، ووُصِفَت القافية بأنها الآسرة الملعونة وأنها في وحدتها تصيب الشعر والمستمع بالرتوب والملل . ثم ها نحن الآن نبحث عن عناصر إيقاعية جديدة تعزز موسيقى الشعر الحر بعد أن فقد الشعر عناصر الروي والردف والتأسيس ، وكذا الحركات الموحدة .

ويعد الآن الشاعر المعاصر مجيداً إذا أمكنه أن تأتي لغته ذات إيقاع مؤثر ، بحيث تأتي موسيقاه كثيفة وعلى هذا فقد عدنا نبحث عن العناصر التي تخلصنا منها بإرادتنا وجعلناها ثورة على الشعر العمودي وأننا حققنا بها متعة فنية جديدة .

فاللغة التي كتب بها الشعر العربي الفصيح على مر عصوره هي التي نكتب بها الآن ، فلم تتغير في تركيبها أو في إيقاعها ، ومع ذلك فقدنا عناصر إيقاعية كانت تحقق جزءاً من المتعة الفنية وهي الموسيقى التي تعد عنصراً

جوهرياً مميزاً لفن الشعر ، وأصبحنا الآن نتلمس عناصر الإيقاع في لغة الشعر لا في موسيقى الأوزان عن طريق البحث في خصائص الصوامت والصوائت ومدى تناسب الصوائت ، من حيث طولها وقصرها ، وكذا نبر الكلمات والتنغيم الحـادث من أنواع الجمل والأساليب . ولابد لوسائل المعالجة من أن تنطلق مـن عنـاصر النقص التي طرأت على الشعر المعاصر .

إن البيت العربي بطوله ، وتكوين وزنه ، وانتهائه بالقافية ، قد كون وحـدة إيقاعية قادرةً على أن تستوعب معنى كاملاً ، ومسألة " النشوز " أو "الاضطراب " في موسيقى الشعر مهما يكن مصدرهما . وأعني بهما كل تغيير بالتفعيلة يشـعر المتلقي أنه خروج على السياق الموسيقي . وكذلك تعدد أشكال التفاعيل إلى حـد يحرم المتلقي من الشعور بالتتابع الذي تقوم عليه الموسيقى .

فإذا كانت تفاعيل القصيدة كلها على وزن [فعلن] مثـلاً ، فـهي جميعـاً مزاحفة طبقاً للمفهوم التقليدي ، ولكن هذا " الزحاف " لا يعني شيئاً مـن الناحيـة الجمالية أو التعبيرية ولا يثير أية مشكلة . فقد افترضه العروضيون القدماء ليستقيم لهم تقسيم الأوزان إلى بحور ، وتصنيف البحور في دوائر ، لكن المشـكلة التـي تستوقف الدارس والمتلقي هي أن يتضمن البيت تفعيلة على وزن [فعلـن] بيـن تفاعيل أخرى على وزن [فعلن] على سبيل المثال .

فالتفعيلة [فاعلن] هي الأصل عند العروضيين ، ولكنها في الحقيقة هـي التنوع الموسيقي الذي يستوقف المتذوق ليتساءل عن أثره الجمالي أو التعبـيري . وإذا كانت تفعيلات البيت مثلاً [مستفعلن متعلن متعلن فعو] فـهنا ألـوان مـن الاختلاف بين التفاعيل قد تؤدي إلى ضياع الموسيقى ، وأن بعض شعراء الشـعر المعاصر يشتط أحياناً في استعمال الزحاف والعلل إلى حد يؤدي إلى اضطـراب الموسيقى أو خفوتها وضعفها . وهنا يجب أن نبحث عن المـبرر الفنـي لـهذا الضعف أو لهذا الاضطراب .

[٤] وسائل المعالجـة:

إن ما يحتاجه الإيقاع العربي هو منهج لدراسته ، وليس نظرية فحسب ، والمقصود بالمنهج فهم جديد لمكونات هذا الإيقاع ووظيفته في الشعر ، وخطوات إجرائية دقيقة لدراسة هذه المكونات ووظائفها .

ولا يمكن للدارس أن يقنع من بحث الوزن الشعري بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعري ، أو بين الطرق المختلفة في استعمال الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ؛ فلابد له أن يعرف من أسرار استعمال الصوت في العمل الشعري ما هو مناط الجودة في الأعمال الشعرية الجيدة ، وهذا يستدعي ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري ، بل يتجاوزها إلى القيمة الخاصة لكل إيقاع على حدة ، وقد تضيق دائرة التخصيص شيئاً فشيئاً حتى نصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة ، وبهذا يتطلب بحثاً مستمراً في خصائص الإيقاعات ، حتى يضع الدارس يده على الأدوات الكثيرة التي يمتلكها الشاعر ، ويستميل ما هو في حاجة إليه منها في كل حالة وإن لم يعِ كيفية هذا الاستعمال وعياً كاملاً .

وتعيد لغة الشعر تنظيم اللغة العادية ، وعلى المستوى الصوتي للغة يعد المكون الأساسي للإيقاع ؛ وهذا لا يعني أن هذا القانون لا ينطبق على بقية المستويات اللغوية . إن عادة النظام تشمل مستويات اللغة كافة : الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي ، بل أن بعض العناصر الإيقاعية – ذاتها – تمتد إلى المستوى الصرفي مثل المقاطع ؛ لأن المقاطع لا تعمل على مستوى كل صوت على حدة – وإن اعتمدت على خصائصه – وإنما على مستوى كل مجموعة من الأصوات في إطار وحدة هي المقطع ، وكذلك فإن التنظيم يعتمد على دراسة المستوى النحوي للغة ؛ لأنه يعتمد على نمط الجملة الذي يحدده صعوداً أو هبوطاً أو استواء ، أو بمعنى آخر ثمة علاقة بين نمط الجملة وبين التنغيم كلاهما يحدد الآخر .

والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحـــر والتفاعيل ، وهو غير الوزن ، وهو التلوين الصوتـــي الصـــادر عـــن الألفـــاظ المستعملة ذاتها ، فهو يصدر عن الموضوع ، في حين يفـــرض الـــوزن علـــى الموضوع ، هذا من الداخل وهذا من الخارج . وهو ظاهرة تقوم علـــى التكـــرار المنتظم ويلعب الزمن فيها دوراً مهماً ، أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحـــن . وهو نغمة صاعدة في مقطع مبتور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمـــة بمثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر .

وهناك فرق بين " الموسيقى" و " الإيقاع " ، فالموســـيقى عنـــده " معرفـــة جماعية " ، أي أنها من قبيل المعارف المشتركة ، وكذلك العـــروض وزحافاتـــه وعلله وأحوال قوافيه ، أما الإيقاع فهو عزف شخصي ، أي أنه من قبيل الإبـــداع وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكـــون إبداعـــه وابتكـــاره وأصالته .

وينبغي أن يكون منطلق البحث هو الواقع اللغوي للشعر ، ومواضع النـــبر في هذا الواقع اللغوي ينبغي احترامها إلى أقصى حد ، دون تعديلها وفقـــاً لنظـــام ذهني مسبق ، وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاماً إيقاعياً ، جاز لنا أن نعتبر للنبر دوراً تأسيساً في هذا الإيقاع ، وإلا ، فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون جذرية في بناء الإيقاع .

الفصل الأول

موسيقى اللغة وإيقاع التأليف

[١] اللغة ومستويات التحليل:

الإيقاع يعني وقع الصوت وتراتبه في الكلمة والجملة الشعرية . ولهذا كان لابد أن يتقوى مصطلح الإيقاع بدراسات الموسيقى ودراسات اللغة على السواء . وهو ما يتيح توسيع دلالة مصطلح الإيقاع أيضاً ، صحيح أن مصطلح موسيقى ليس عربياً ، ومصطلح إيقاع من حقل دلالي غير حقل العروض إلا أنهما متداخلان ؛ إذ يدخل مصطلح الإيقاع داخل الدلالة الكبيرة للموسيقى ، وقد استعمل هذا المصطلح الموسيقي جزءاً من كتاب [الشفاه] ، والعودة لهذا المصطلح واسع الدلالة أفضل من اتخاذ مصطلح الإيقاع ؛ إذ الموسيقى نتاج هذا الإيقاع ؛ إذ اتخذ في مادة [وقع] في لسان العرب [١] أن [وقع الممطر ضربه الأرض إذا وبل] ويأتي منه [التوقيع] في السير .. وهو رفعه يده إلى فوق [وأوقَّعَتْ الإبل إذا بركت واطأنت بالأرض بعد الري] . والتوقيع هو مخالفة الثاني للأول أيضاً] .

ويعني هذا أن الأصل اللغوي للإيقاع ومشتقاته اللغوية شدة الضرب واختلاف ضرباته في القوة والضعف والترتيب . وهذا ما يحدث في توالي الحركات والسكنات في العروض ، دون النظر إلى شدة الضرب واختلاف تواليه.

أما الإيقاع في معناه الغربي ، فيعني توالي الحركات والسكنات وتدل كلمة [Rhyme] و [Rhythm] على كل ألوان [السجع ، والقافية ، والتناغم ، والوزن الشعري ، وائتلاف الأجزاء لتؤلف كلاً فنياً ، كما تعني التكرار على نحو نظامي] [٢] .

ويعني هذا أن مصطلح إيقاع في دلالته الغربية أكثر اتساعاً من دلالته العربية . وهنا يصعب تأصيل مصطلح الإيقاع بدلالته العربية ، إلا إذا أضفنا إليه هذه الهوامش الدلالية الغربية ؛ لأن الحقل الدلالي العربي يتصل بحياة العرب عند

---

(١) انظر ابن منظور : لسان العرب، مادة [وقع] ، ط دار المعارف .

(٢) انظر : Webster`s Dicttionary of the English Language Encyclopedic Edition, Rhythm- Rhyme.

وضع هذه المادة اللغوية . ولم يكن في ذهنهم أن ترتبط الدلالة بالموسيقى بمفهومها الحديث أو بمادة الإيقاع في مفهومها الغربي .

وهنا تقف الموسيقى الشعرية وسيطاً بين الموسيقى بمعانيها المجردة والموسيقى مرتبطة بدلالة اللغة ، فهي حاملة الدلالة والمجاز والرمز ، وهي متداخلة مع الموسيقى المجردة عند [الغناء] و [الطرب] و [الإنشاد] ، وهي مفصولة عند الترتيل والتجويد مثلاً ، على الرغم من استفادة بعض القراء من مقامات الموسيقى لتحسين الأداء البشري .

وهنا تظهر مشكلات التداخل بين العلوم والفنون والآداب ، ثم بين النغم في تجلياته المجردة (الموسيقى / العروض المجرد) ، ثم (طرق الأداء النغمي للغة في الشعر وخارجه) [١] .

إن اللغة هي " نظام شفري مركب طبيعي ، يتواصل عن طريقه أفراد مجتمع ما ، ويتكون في أساسه من عدد محدود من الأصوات كل منها يخلو في ذاته من المعنى .. (وهذا النظام) ، يتكون في واقع الأمر من عدة أنظمة كل منها نظام مركب في حد ذاته . ولكن هذه النظم ليست مستقلة عن بعضها البعض ، وإنما تتشابك في دوائر متصلة لا يفصل بينها سوى أهداف الدراسة والتعليم فقط ، ولعل أهم هذه النظم ، النظام الصوتي ، والنظام الصرفي ، والنظام النحوي ، ونظام التعبير عن المعاني ، ونظام الكتابة " [٢] .

من هنا فإن للغة النثر واللغة العادية نظاماً مركباً،وإن الشاعر يعيد تنظيم هذه اللغة بعناصرها المختلفة (التي هي بدورها نظم في داخل النظام) وأهم هذه النظم هو النظام الصوتي،ولابد من معرفة مكونات هذا النظام الصوتي في اللغة العادية.

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٦ ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

(٢) انظر د. تغريد السيد عنبر : دراسات صوتية ، ص ١٦ ، ١٧ ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ، ج١ ، ١٩٨٠م .

إن النظام الصوتي للغة مكون من عدد محدود من الأصوات يختلف من لغة إلى أخرى ، وتتمايز الأصوات عن بعضها البعض بعدد من الخصائص الناتجة عن عملية النطق أو إخراج الصوت (١) .

وبعد أن تكتمل القوانين الصوتية ، الممثلة للمستوى الصوتي للنص ندخل إلى قوانين إنتاج الدلالة ، والشكل ، وهي قوانين تركيبية ، تركيبية ؛ أن ذوق الشاعر والكاتب والمتلقي والناقد يتدخل في عملية التركيب هذه . ويدخل فيها مجموعة القواعد ، والقوانين الخاصة بإنتاج الدلالة المباشرة منها ، والمجازية ، والرمزية .

ويبدأ إنتاج الدلالة – هنا – من الكلمة إلى الجملة ، وعندما يخرج التركيب اللغوي ممزوجاً بهذا الذوق الخاص والعام يتشكل الشكل الفني والجمالي للنص ، وهو النص الماثل في الكتابة أو الإنشاد . وهنا نعود إلى اختلاف البحث الحديث عن البحث القديم في هذا السياق ؛ إذ " أهم فرق يميز (البحث الحديث في بناء الجملة) عن البحث العربي القديم يكمن في أن الجهد العربي دار حول محور " نظرية العامل " ، بينما يضع البحث الحديث هدفه في دراسة التركيب الشكلي لعناصر الجملة – وسيلة للتعبير عن معنى – ومن ثم يعد المعنى عنصراً مهماً في دراسة بناء الجملة ... إن علم اللغة الحديث يدرس التركيب واصفاً له محللاً له في اللغة الواحدة ، أو مقارناً إياه في المجموعة اللغوية " (٢) .

وهنا يمتزج المستوى الصرفي ، بالمستوى الدلالي ، والمجازي ، ويستعين الشاعر ، بكل التقنيات القادرة على تشكيل النص كما يود أن يراه ، فيطعمه بشكل سردي ، أو بتقنيات درامية ، وله أن يستعين بأي وسلة فنية ، أو جمالية ، تخرج

---

(١) انظر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١١١٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

(٢) انظر محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ، ص ٦٧ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

التشكيل الشعري أو النثري كما يشاء المبدع ، معبراً عن نفسه ، أو جماعته ، عن ماضيه أو حاضره أو مستقبله .

وتكون دراسة الشكل – عند ذلك – دراسة للنص الشعري في جوهره ويكون المنهج التحليلي ، مناسباً لتحليل هذه التراكيب ، والقوانين . ويستعين المنهج التحليلي بما يشاء من العلوم والنظريات التي تعينه على فهم هذه العناصر المكونة للنص ، وفهم وظائفها ، ودورها في تشكيل النص . وللمحلل أن يستعين بعلوم اللغة والنحو والموسيقى والعروض ، والبلاغة ، وغيرها من العلوم كعلم النفس والاجتماع ، والتاريخ ؛ لتحليل البنية النصية في دوائرها المتداخلة وعناصرها الممزوجة ، بهدف فهم البنية الصوتية ، وموسيقى النص الشعري في علاقاتها بما يمتزج بها من عناصر.

وتساعد لغتنا العربية الناقد واللغوي والبلاغي ، بتكوينها وقابليتها للخضوع لهذه القوانين . ولهذا فالمنهج التحليلي أكثر إفادة في تحليل النص الشعري العربي ، والبنية الصوتية الموسيقية أكثر مناسبة لهذا المنهج (١) .

وقد اهتم القدماء بالتوقف أمام الأصوات المفردة بالدرس والتحليل ، وبيان التنافر والتلاؤم فيما بينها حين تأليف الكلمات من مجموعها . ولا يوجد صوت مفرد حسن وآخر قبيح ؛ فالظاء – مثلاً – ليست أجمل من الزاي أو العكس ؛ بل كلاهما صوت يتشكل مع غيره ؛ ليكوّن اللفظية المفردة التي يدخلها الحُسن أو القبح حين التأليف ، ليس قرب المخرج أو بُعده أيضاً هو الذي يؤدي إلى الحسن أو القبح ، بل الأساس في التأليف دونما اعتبار لقُربٍ أو بُعدٍ للصوت من حيث خروجه من الحلق .

وقد أفصح عن ذلك يحيى العلوي فيما كتبه تحت عنوان : " في بيان ما يجب مراعاته من حسن التركيب " قائلاً : " اعلم أن هذا النظر إنما يختص بالمفردات ؛ فإنها وإن كانت مختلفة ، أعني مفردات الحروف في العذوبة

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٥ .

والسلاسة ، فإن شيئاً منها غيره مستكره ، لكن الاستكراه إنما يعرض من أجل التأليف ، لما يحصل بسببه من التنافر والثقل ؛ فلأجل هذا كانت العناية في أحكام التركيب والتأليف ؛ لأنه ربما حصل على وجه يفيد دقة اللفظ وحلاوته ، فيكون حسناً ، وربما حصل على وجه يفيد ثقلاً وتعثراً في اللسان ، فيكون قبيحاً ؛ فإذن العناية كلها في التركيب ... " (١) .

ثم يشير يحيى العلوي إلى ما يتصل بالألفاظ في أصل وضعها اللغوي من حيث عدم الجمع بين أصوات بعينها قائلاً : " قد بان من حسن تصرف واضع اللغة امتناعه من الجمع بين العين والحاء ، وبين الغين والخاء ، ومن الجمع بين الجيم والصاد ، وبين الجيم والقاف ، وبين الذال والزاي " . ولكن ما تعليل هذا عند يحيى العلوي ؟ يجيب عن هذا التساؤل بقوله : " وما ذاك إلا لما يحصل من تأليف هذه من البشاعة والثقل على الألسنة في النطق ، وليس ذلك من أجل ما يحصل من تقارب مخارج الحروف وتباعدها ... " .

والدليل على أنّ بُعْد المخرج أو قربه ليس السبب في ذلك كلمة " ملع " ؛ فالعين من حروف الحلق ، والميم من الشفة ، واللام من وسط اللسان – كما يقول العلوي – ومع ذلك فإنها ثقيلة على اللسان ، ينبوعنها الذوق ، ولا تستعمل في كلام فصيح . وربما عرض لما تقاربت حروفه حسن الذوق في اللسان ، فكان حسناً ، ومثاله قولنا " ذقْته بفمي " ، فإن الباء والفاء والميم كلها أحرف متقاربة شفوية ، وهي رقيقة حسنة يخف محملها على اللسان ؛ لذلك لا يوجد حسن أو قبح يتعلق بقرب المخرج أو بعده .

وقد درس علماء البلاغة فصاحة الأصوات التي يتكون منها اللفظ المفرد خلال الجانب التطبيقي (٢) .

---

(١) انظر الطرز ليحيى بن حمزة العلوي : ١٠٧/١ ، مطبعة المقتطف ، ١٩١٤م .

(٢) انظر د. محمود سليمان ياقوت : علم الجمال اللغوي [المعاني – البيان – البديع]، ٦٩/١ ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٥م ، الإسكندرية .

وكمـــا بالغ المحدثون في مظاهر البديع التي أنشأها الأولون من الشعراء ، كذلــك بالغ المحدثون في مظاهر البديع التي أنشأها الأولون من الشعراء ، كذلك بالغ الشعراء بعد استواء فن البديع والبديعيات في الهندسة الصوتية للنص الشعري واستعاروا من القيم الصوتية النثرية وطعموا بها هندسة النص الشعري .

واستعاضوا بترك المجاز توشية صوتية تجذب الأذن وتقف قبل الملل السمعي بخطوة واحدة ، ويعني هذا أننا لابد أن نتعامل مع هذا التراث السمعي كله على أنه تصور صوتي للنص الشعري ، تختلف نسبه من شاعر لآخر ومن عصر لآخر ، ومن مذهب لآخر ، ويكشف علم المعاني والنحو والصرف مكونات التركيب الدلالي .

بينما يكشف علم الأصوات وموسيقى الشعر معاً عن التصور الصوتي والموسيقى للنص الشعري ، فالصوت المعزول قد يعطي إمكانية كامنة تتفجر بالتماثل والاختلاف والائتلاف ، وما يستصحبه الصوت من أصوات مجاورة بالترديد والتكرار أو ما أسماه الأسلوبيون المعاصرون بالترجيع الصوتي .

وتقدم الكلمات سلسلة النظم التي تساعد في بيان الأسلوب من ناحية وموسيقى النص من ناحية أخرى ، ونستطيع القول إن المستوى الصوتي لا ينفصل عن بقية المستويات في النص الشعري ، إنما نبدأ به في الدراسة ؛ لأنه يخضع للدرس المنضبط ، والدلالة العلمية الواضحة . وتأتي المستويات الأخرى تالية له ؛ لأنه ناظمها ، وحامل تركيباتها ، وهذا ما جعل التطوير الموسيقي الشعري يبدأ بمخالفة العمود الشعري ، وكسر تكرار الوحدة في السطر أو البيت .

وبذلــك تحولت التوازنات الصوتية في النص التقليدي والإحيائي إلى تناغم عام في النص الرومانسي أي تحولت القوافي وعروضها إلى موسيقى عامة تشمل الــنص ، وتشــترط الصورة الشعرية جوهراً لاكتناه التجربة الشعرية ، وبالتالي انتقلت تعريفات الشعر من الكلام الموزون المقفى الدال ، إلى التعبير الصادق عن ذات الشــاعر . وأضــافت تعريفات الرومانسيين وجهات نظر لا تنتهي لموسيقى

النص الشعري ؛ إذ أصبح لكل نص موسيقاه المتميزة للابتعاد عن النمطية القادرة فـــي الشـــعر قـــبل الرومانســـي . وقد وصلت هذه الخصوصية إلى تبني بعض النظريات الموجودة عن كل المقاييس السابقة ، كما يحدث في قصيدة الشعر الحر الـــتي تسمى الآن بقصيدة النثر ، وأصبحت موسيقى الشعر المعاصر هي موسيقى التركيب الدلالي .

وتفترض هذه القصيدة الأخيرة أن تسقط الحواجز القائمة بين الأنواع الأدبية ؛ لتخليق أجناس أدبية جديدة . وبذلك تتواشج الأنواع الأدبية ويغنى ما هو نثري بما هو شعري ، وما هو شعري بما هو نثري .

وهنا لابد أن نتعرض لمشكلات تحديث النص الشعري ، لنعرف سبب النقلة الواقعة بين النص التقليدي وغير التقليدي والحديث ، فلم تكن نقلة من فراغ ، بل كانت نقلة حضارية وكانت موسيقى الشعر العربي إحدى تجلياته [١] .

[٢] موسيقى اللغة والتعادل بين مستويي الشعر والنثر :

إن البحث الطبيعي في الإيقاع هو بحث وصفي محض [٢] ، من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع ، وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع ، فهو إذن كالعروض التقليدي سواء بسواء ، إلا أنه يحاول أن يكشف عناصر للإيقاع خفيت على العروض التقليدي بوسائله ، أو يحدد عناصر لم تعرف معرفة صحيحة .

ومن ثم فهو يساعد على أن تكون عملية الاستبطان التي يقوم بها شاملة لأنواع من التأثيرات لم يكن يدخلها في حسابه حين كان العروض التقليدي هو عماده الوحيد [٣] .

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٣٤ .

(٢) Henry Lans : the physical Basis of rhyme , P. ٢١١ (stnford University press, Callfornia, ١٩٣١).

(٣) انظـــر د. شكري محمد عيّاد : موسيقى الشعر العربي ، ص ١٤٦ ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، د.ت .

يقـــول د. مـــندور : " والإيقاع هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب ، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازاً كما قد تكون مجرد صـــمت بالوقف . فنحن قد نحس بالإيقاع عندما نضرب نقرتين ، ثم نقرة أخرى مـــنها . وفي هذه الحالة تكون الظاهرة الصوتية التي توضح الإيقاع هي النقرتان الأقوى التي تعود بعد مسافات زمنية محددة ، هي المسافات التي تشغلها النقرتان الضعيفتان . ونحن نستطيع أن نولّد الإيقاع بأن نضرب نقرتين ، ثم نقف لمدة نقرة ونعـــود فنضـــرب نقرتين ، ونقف لمدة نقرة أخرى ، ويكون الصمت هو المولد للإيقاع ... " (١) .

تحدث " أرون كوبلاند " عن طابع الموسيقى الغنائية في عهد الإغريق فقال : إنها كانت توضع لتصاحب الكلمات مصاحبة الخادم البسيط ، وإن الإيقاع منذ عهد الإغريق ولقرون كثيرة ظل طبيعياً لا يتقيد إلا بأوزان الكلام المنثور أو المنظوم ، فلم يتح له أن يدرس ويدوّن إلا في عصور قريبة .

فالإيقاع " الطبيعي " قديم قدم الموسيقى ذاتها ، والإنسان في أي مكان يتأثر مباشرة بالإيقاع ويشعر بفطرته أنه شيء أصيل في نفسه . أما الإيقاع " المدون " وما يشتمل عليه من تقسيمات لوحدة الإيقاع على هيئة مسافات زمنية محدودة ، فإنه حديث نسبياً (٢) .

ويذكرنا هذا الكلام بما حدث في تاريخ الموسيقى الغنائية في مراحلها القديمة عند العرب الأوائل ، فقد كانت الموسيقى عندهم تعتمد اعتماداً مطلقاً على الكلمات ، وكانت غاية اللحن الموسيقى مصاحبة الكلام ، وظل الإيقاع في الجاهلية وصدر الإسلام " طبيعياً " مرتبطاً أوثق ارتباط بأوزان الكلام المنثور أو المنظوم ،

---

(١) انظـــر د. محمـــد مندور : الشعر العربي ، غناؤه – إنشاده – وزنه ، ص ١٤٤ ، جامعة فاروق الأول ، مجلد أول مايو ١٩٤٣م .

(٢) انظـــر كيـــف تتذوق الموسيقى ، تأليف آرون كوبلاند ، وترجمة محمد رشاد بدران ، ص ٤٩ ، ط٢ ، ١٩٦١م .

حتى جاءت مدرسة [إسحاق الموصلي] في القرن الثاني للهجرة ، فوجهت العناية إلى دراسة الإيقاع وتدوينه وإن ظلت تعتمد اعتماداً كلياً على الكلام المنظوم . وقد أشار العرب أنفسهم إلى ارتباط الموسيقى الغنائية بالكلام الموزون ، وتقيدها به ، وذكروا أنها كانت تصنع اللحن على غرار الوزن الشعري ، فهو – على حد تعبير الجاحظ – " لحن موزون على شعر موزون " ، وقال ابن رشيق : " إن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار " (١) .

وإذا كنا من حيث المبدأ – نرى الموسيقى عنصراً ضرورياً لازماً في الشعر ، وبغيرها لا يعد القول شعراً ، فإنا نرى في الوقت نفسه أن موسيقى القصيدة قد تستغني عن القافية بعناصر موسيقية أخرى .

تقول الشاعرة " وفاء وجدي " :

أعرف أنك لي ...

هذا ما سطره الغيب بسفر التكوين

منذ انبسطت أرض الله على سعة

ونما فيها العشب الأخضر

في جنة عدن

وتعلم آدم كل الأسماء

كل الحكمة ... إلخ (٢) .

هذه قطعة من قصيدة بعنوان " سطور من سفر التكوين " وهي على خلوها من التقفية وافرة الموسيقى ، فالقافية عنصر من عناصر الموسيقى الشعرية ،

---

(١) انظر ابن رشيق القيرواني:العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢٦/١، ٣١٤/٢ ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢م ، ط٤ .

(٢) انظر وفاء وجدي : الرؤية من فوق الجرح ، ص ١٣٥ ، بيروت ١٩٧٣م .

ولكنها ليست العنصر الوحيد ، بل إن القصيدة قد تستغني عنها أو تقلل من الاعتماد عليها ، وهي مع ذلك ذات موسيقى غنية واضحة (١) .

والعقاد وهو من أبرز خصوم الشعر المعاصر ، قد أنكر أن يكون ذا شكل شعري . ومن المعروف أنه حين كان رئيساً للجنة الشعر عرض عليه شيء من الشعر المعاصر فأحاله إلى لجنة النثر (٢) ، وكان يسميه " الشعر السايب " (٣) .

كذلك قال العقاد عن دعوة الشعر المعاصر أنها دعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي (٤) ، فهو لا يعترف بأن الشعر الجديد موزون ، ويرد على من يعدون التفعيلة أساساً للوزن في الشعر المعاصر بأن (التفعيلة ليست بنياناً عروضياً متكاملاً) فالتفعيلات كلها في رأيه تكتسب وزنها من البحر الذي تنتظم فيه ، فلا تتشابه التفعيلة الواحدة في بحرين من بحور الشعر سواء بعدد الحروف ، أو ترتيبها ، أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها . فتفاعيل الطويل مثلاً [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ، والشطر الثاني مثله] ، وقد يكون منها المقبوض وغير المقبوض ، فتحل [مفاعلن] محل [مفاعيلن] الأخيرة ، وتحل [فعول] محل [فعولن الأولى] ، فالتفعيلات في رأي العقاد ليست وزناً لكلمة ، ولا لبحر من البحور ، ولكنها تنتظم في البحر فتكسب وزنها منه ، وتتغير بحروفها وأسبابها وأوتادها وفواصلها على حسب الوزن الذي اكتسبته في كل بحر من بحورها (٥) .

وفي موضع آخر يقرر العقاد أن الوزن لا يتأتى إلا بجمع التفعيلات معاً ، أما من يزن الشعر بالتفعيلة فهو يجهل أو يتجاهل معنى العروض ؛ إذ ليس في

---

(١) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص ١٥٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

(٢) انظر عبد الحي دياب : عباس العقاد ناقداً ، القاهرة ، ١٩٦٦م ، ص ٧١٦ .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ٧٢٢ ، وصلاح عبد الصبور : رحلة على الورق ، القاهرة ١٩٧١ م ، ص ٧٣ .

(٤) انظر عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، القاهرة ، مكتبة غريب ، د.ت ، ص ٣٨ .

(٥) انظر عبد الحي دياب : عباس العقاد ناقداً ، ص ٧٢٣ .

اللغة كلمة تتجرد من أوزان التفاعيل بين فعل وفاعل وفعول ... وغيرها من مركبات الفعل والاستفعال . ويشبه التفعيلة بحجر البناء . فمن قال إن التفعيلة هي " تصميم " البيت ، فهو كمن يقول إن الحجر الواحد هو تصميم المنزل (١) .

ويفهم من حديث العقاد عن التفعيلة أنه لا يعترف بالوزن الشعري إلا إذا كان للقصيدة " تصميم " يجمع بين التفعيلات . وقد أيد بعض النقاد رأي العقاد السابق في التفعيلة ، فـ " عبد الحي دياب " يقول : " إن إسقاط الوزن الشعري المتكامل والاعتماد على التفعيلة الواحدة بدلاً منه كأنها بنيان عروضي متكامل يفقدان العمل الشعري الموسيقي " (٢) .

والواقع أن العروض الخليلي لا يعد بديلاً للقيام بدور إيقاع الشعر العربي ، رغم أهميته الفائقة وعبقريته الفذة في استيعاب الملامح الأساسية لإيقاع الشعر العربي ، وذلك لأن نظام الخليل قاصر عن إدراك كل إيقاعات الشعر العربي في عصره – كما يؤكد د. شكري عياد ، د. كمال أبو ديب – لأسباب تتعلق بمنهجه في قسر القصائد حتى تلتزم بنظامه كما حدث مثلاً في معلقة عبيد بن الأبرص .

ونظام الخليل قد استكمل في القرن الثاني الهجري ، وإن الشعر العربي لم يتوقف – منذ ذلك التاريخ – عن تغيير أنماطه الإيقاعية ، سواء منها ما كان متوافقاً – بمعنى ما – مع النظام العروضيُ الخليلي ، أو تلك التي خرجت على هذا النظام – لهذه الدرجة أو تلك ، مثل الموشحات والأزجال ، والشعر الحر ، ثم أخيراً قصيدة النثر .

والنظام الخليلي لإيقاع الشعر العربي ، نظام كمي ، بمعنى أنه يعتمد على كم المقاطع أساساً ، وإذا كان البعض يرى فيه إيحاءاً بالنظام النبري ، انطلاقاً من أنه لا يعتمد على كم المقاطع وحده ، بل على كيفية توالي هذه المقاطع ، فإن المغالطة تأتي من اعتبار هذه الكيفية في التوالي تعني النبر ، والواقع أنها لا تعني

---

(١) انظر عباس محمود العقاد : بحوث في اللغة والأدب ، القاهرة ١٩٧٠م ، ص ١٢ ، ١٣.
(٢) انظر عبد الحي دياب : مجلة [الهلال] ، القاهرة ، يناير ١٩٧٢م .

النبر وحده ، بل ربما لا تعنيه إطلاقاً ، وإنما يمكن أن تكون خاصة بقوة إسماع هذه الأصوات أو ضعفه ، أو قد تكون خاصة بسمات صوتية أخرى ، ولكن المؤكد نظرياً أن كيفية توالي المقاطع لا تعني فقط النبر .

وبناء على ذلك ، لا يمكننا أن نعد هذا النظام الكمي أساساً لنظام نبري ، لا يمكن عد التفعيلات – التي تقوم على أسس من توالي مقاطع لها كم محدد – أساساً لنضع عليه قواعد النبر ؛ لأن هذه التفعيلات لا تسلم من التغييرات الكمية التي أباحها الخليل [مثل الزحافات والعلل] والتي لم يبحها مثل (اجتماع الزحافات في مواضع غير جائزة عند العروضيين) والذي درسوه فيما سمي بمبحث المعاقبة والمراقبة .

هذه التغيرات الكمية تؤثر بالضرورة على مواضع النبر – حتى على التفعيلات ، فحين تتحول [مفاعيلن] إلى [مفاعلن] ، فإن موضع النبر يتغير : مفاعيلن – مفاعلن ، والأمر نفسه مع [فاعلاتن] حين تتحول إلى [فاعلَن] .. إلخ [1] .

وتتفاوت القصائد المنتمية إلى تكوين واحد ، بل الأبيات المنتمية إلى قصيدة واحدة في مدى وضوح التفاعيل ، وتتفاوت – بناء على ذلك – في مدى وضوح الموسيقى . وإذا قارنا بين الصوامت الاستمرارية مثل [السين واللام] والصوامت الشديدة [أو الوقفية أو الانفجارية] مثل [الباء والدال والقاف] ، وجدنا أنّ الصوامت الاستمرارية أقرب – من هذه الناحية – إلى الصوائت الطويلة ؛ لأن الهواء في أثناء نطق الصامت الاستمراري يخرج عبر عقبة غير محكمة أو متفادياً عقبة محكمة ، ويستمر خروجه مدة أطول من المدة التي يستغرقها خروجه عند نطق الصامت الشديد .

---

(1) انظـر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١٢٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

ولهذا تبدو التفاعيل التي تنتهي بصوامت استمرارية أوضح من التفاعيل التي تنتهي بصوامت شديدة ، وإن كانت أقلّ وضوحاً من التفاعيل المنتهية بصوائت طويلة ، وفيما يلي أمثلة للأشطر التي تنتهي تفاعيل الحشو فيها بصوامت استمرارية ، وهي من معلّقة " عنترة " :

[أثنى عليَّ بما علمت فإنني] سمح مخالقتـــي إذا لـــم أظلـــم

أثنى عليـــ / ي بما علم / ت فإنني

[وإذا ظلمت فإن ظلمي باسل] مرّ مذاقتـــه كطعـــم العلقـــم

وإذا ظلمـــ / ت فإن ظلـــ / مي باسل

[فشككت بالرمح الأصمّ ثيابه] ليس الكريم على القنا بمحرم [1]

فشككت بالر / رمح الأصمـــ / م ثيابه

وهذه أمثلة للأشطر التي تنتهي معظم تُفاعيل الحشو فيها بصوامت شديدة ، وهي من شعر " ابن زيدون " ، وتفاعيل كل منها : متفاعلن متفاعلن متفاعلن :

إن الغنى لهو القناعة لا الذي [يشتفّ نطفة ماء وجه القانع]

يشتف نطـــ / فه ماء وجـــ / ـــه القانع [2]

[في آل عباد حططت فأعصمت] هممي، بحيث أناخت الأطواد [3]

في آل عبـــ / باد حطط / ت فأعصمت

[فاستقبلتني الشمس تبسط راحة] للبحر من نفحاتها استمداد [4]

فاستقبلت / ني الشمس تبـــ / سط راحة .

---

(1) انظر الزوزني: شرح المعلقات السبع ، دار صادر، بيروت (د.ت) ص ١٣٧ وما بعدها .

(2) انظر ابن زيدون : ديوان [ابن زيدون] ، ص ١٤٠ ، دار صادر بيروت ١٩٧٥م .

(3) انظر المصدر السابق : ص ٢٢٢ .

(4) انظر السابق نفسه : ص ٢٢٥ .

أما التفاعيل المنتهية بصائت قصير فورودها أقل كثيراً من غيرها ، ومنها التفاعيل المزاحفة : [فعولُ – مفاعيلَ – فاعلاتُ] . وكذلك بعض التفاعيل التي تستعمل في المنسرح والمقتضب والمضارع . وعملية نطق الصائت القصير شبيهة بعملية نطق الصائت الطويل ، إلا أن الوقت الذي يستهلك في نطق الصائت أقل من نظيره في حالة نطق الصائت الطويل .

ولهذا لا يؤدي الصائت القصير إلى الأثر الذي يحدثه الصائت الطويل ، أي أنه إذا وقع في نهاية تفعيلة لا يشعر القارئ بوجود ثغرة بين التفعيلة التي يقع في آخرها وما بعدها . وعلى ذلك تكون التفاعيل المنتهية بصائت قصير أقل وضوحاً من المنتهية بصائت طويل ما لم يكن الصائت القصير واقعاً في نهاية كلمة .

وفيما يلي أبيات لـــ "بشامة بن عمرو بن هلال " ، ووزنها في أوزان [المتقارب]:

[فعولن فعولن فعولن فعو / فعولن فعولن فعولن فعولن]

وفي حالة التصريع : [فعولن فعولن فعولن فعولن] في كلا الشطرين :

هجــرتَ أمـــــامة هجــــراً طويـــــلاً وحمّلك النــــأى عبئـــاً ثقيـــلاً

هجرت / أما مــَ / ــمة هجراً / طويلاً وحمــّ / لك النّأ / ى عبئـــاً / ثقيلا

وبـــدلت منهـــا علـــــى نأيهـــا خيالاً يوافي ونيـــــــلا قليـــلا

وبدلـــ / منهـــا / علـــى نـــأ / يهـــا خيالاً / يوافي / ونيلا قليــــــلا

ونظــــــرة ذي عــلق وامـــــــق إذا ما الــركـــائب جــاوزن ميـــلا

ونظـــــــر / ة ذي عـــ / لق وا / مـــق إذا ما الر/ ركائـِ/ب جاوزْ /ن ميلا [1]

ولم يكن الشعراء المحدثون أول من أسرف في استعمال الزحاف ، بحيث اختل إيقاع النص عن المألوف في الشعر العمودي ، بل وردت أشعار منذ

---

(1) انظـــر ابن الشجري : مختارات ابن الشجري ، ١/١٤ ، ضبطها وشرحها : محمود حسن زناتي ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٦م .

الجاهلية تنحرف عن القدر المألوف في الاستعمال الشائع بين الشعراء حتى أن علماء العربية صنفوا هذا اللون إلى حسن ومستقبح .

وبذلك نرى عدم التزام الشعراء بالوزن الثابت ، وأخذهم بجانب المعنى ، وفي ذلك يقول ابن جني [1] " إن الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب ويقول المبرد " إن الفصحاء يزيدون ما عليه المعنى ولا يعتدون به في الوزن ، ويحذفون من الوزن [كذلك] ، علماً بأن المخاطب يعلم ما يزيدونه " [2] .

وهذا تحرر من الشعراء في استعمال الأوزان يلاقي تفهماً من جمهورهم ، ومن دارسي الأدب واللغة ، كالمبرد وابن جني . وقد جاءت قصائد على غير وزن محدد ، وإنما اعتمدت على نوع من الإيقاع يختلف عن العروض وكأنه يعتمد على النبر وطريقة الترنم بالشعر .

ومن ذلك قصيدة لأمية بن أبي الصلت وهي [3] :

عيني بكى بالمسبلات أبا الحارث لا تنخري على زبعه
أبكى عقيل بن الأسود أسد البأس ليوم الهياج والدفعه
تلك بنو أسد أخوة الجوزاء لا خانة ولا خدعة
وهم الأسرة الوسيطة من كعب وهم ذروة السنام والقمعة
وهم أنبتوا من معاشر شعر الرأس وهم ألحقوهم المنعمة

---

(1) انظر ابن جني : الخصائص ، ٣٣٣/١ ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٥٢م .

(2) انظر المبرد : الكامل ، ٩٣٢/٣ ، تحقيق د. زكي مبارك ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٣٦م .

(3) انظر في ذلك الدماميني : العيون الغامرة على خبايا الرامزة ، ص ٢٣٥ ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، دار اللواء ، الرياض ، ١٩٧٣م .

أحسى بنو عمهم إذ حضر البأس أكبادهم عليهم وجعه

وهم هم المطعمون إذ قحط القطر وحالت فلا ترى قزعه

وهي أبيات لا تتطابق مع أوزان الخليل ولا مع نظامها .

ولأبي نواس أبيات ليس لها وزن كأوزان الخليل وهي : (١)

رأيت كل من كان أحمقا معتوها

في ذا الزمان صار المقدم الوجيها

يا رب نذل وضيع نوهته تنويهاً

هجوته لكيماً أزيده تشويهاً

وقد يغفل العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات ، وذلك بالزيادة في التفعيلات أو النقصان منها حسب ما يقتضيه المعنى .

أما الزيادة فمثل (٢) قول أحيحه بن الجلاح :

أشدد حيازيمك للموت ... فإن الموت لاقيكا

ولا تجزع من الموت ... إذا حل بواديكـا

والأبيات من الهزج [مفاعيلن ، أربع مرات] ولكن الشاعر زاد كلمة "اشدد" في البيت الأول دون مراعاة منه لقيد العروض في عدد التفعيلات الثابت ولا حتى في نوعها الواحد فأتى بتفعيلة غريبة على هذا البحر وهي [فاعل] بسكون اللام .

---

(١) انظـر الجـرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٦٢ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٦٦م .

(٢) انظر المبرد : الكامل ٩٣٢/٣ .

وقد ذكر ابن رشيق في العمدة [1] أنواعاً من الزيادات على الوزن الثابت المعهود وهو الخزم ويأتي بزيادة أربعة أحرف كبيت أحيحة السابق وبثلاثة أحرف كقول كعب بن مالك الأنصاري :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم أمامهم للمنكرات وللغدر

وبزيادة حرفين في كل من شطري البيت كقول طرفة بن العبد :

هل تذكرون إذ نقاتلكم إذ لا يضر معدماً عدمه

وذكر لهذه الزيادة أمثلة أخرى :

وكما تكون الزيادة في أول البيت تكون أيضاً في وسطه ومن ذلك قول البحتري [2] :

وكأن الأيام أوثر بالحسن عليها يوم المهرجان الكبير

وذلك بزيادة الياء والواو من كلمة " يوم " .

أما النقصان فإنه ما روي المبرد [3] عن أبي عثمان المازني أنه قال : " فصحاء العرب ينشدون كثيراً :

لسعد بن الضباب إذا غدا أحب إلينا منك فارس حمر

وهذا البيت من الطويل ولكن سقطت منه تفعيلة كاملة في أوله . وتمامه :

لعمري لسعد بن الضباب إذا غدا ... إلخ

---

(1) ابن رشيق : العمدة ١٤١/١ .

(2) انظـر المرزباني : الموشح ، ص ٢٩٦ ، تحقيق محب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٨٥ هـ ، ط٢ .

(3) انظر المبرد : الكامل ، ص ٩٣٢ .

وهناك أنواع من النقص يكون بحرف واحد في أول البيت – هو الخرم – وقد أنكره الخليل [1] ، ولكنه ثابت الوجود لكثرة ما روي فيه من أبيات .

وقد أورد د. إبراهيم أنيس [2] أحد عشر مثالاً عليه أخرجها من كتاب المفضليات ، وكذلك أورد الدماميني أمثلة على نقص من حرفين وحرف [3] .

إن العروض العربي عروض كمي ، أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة . ويتسع وزن الشعر العربي لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها ، وإما أن القافية ليست لازمة للشعر العربي هذا اللزوم الذي يزعمه أنصارها ، وإذا كان الشعر العربي قد التزم القافية ، فإن ذلك يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعي ، بل بأن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية .

فلنبدأ بالفرض الأول ، أعني أن وزن الشعر العربي يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع هذا شأنه ؟

إن اختلافات الإيقاع التي لاحظها " لانس " قد ظهرت في الصور الفوتوغرافية ، كما أمكن الإحساس بها في حركة الشعر نفسه . ولكننا لا نملك حتى الآن صوراً تراها العين لتأثير الزحاف في الإيقاع ، فلابد لنا من الاكتفاء بالتأثير النفسي . ولكي نبحث عن تأثير الزحاف في الإيقاع نختار ديوان أكثر الشعراء القدماء جرأة على الزحاف : امرئ القيس . فتسترعي نظرنا أبيات قليلة بلغ فيها الزحاف حد التأثير في إيقاع البيت حقاً ، كما في قصيدته التي مطلعها :

لمن طلل أبصرته فشجاني كخط زبور في عسيب يمان

---

(١) انظر ابن رشيق القيرواني : العمدة ١/١٤٠ .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٩٩ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٥م ، ط٣ .

(٣) انظر الدماميني : العيون الغامرة ، ص ١١٤ .

ومنهـــا :

لياليـــي يـــدعونني الهوى فأجيبه ... وأعين من أهـــوى إلى روان

فإن أمس مكروباً فيا رب بهمة ... كشفت إذا ما أسود وجه الجبان

وإن أمس مكروباً فيا رب قينة ... منعمـــة أعملتهـــا بكـــران

لها مزهو يعلو الخميس بصوته ... أجش إذا ما حركتـــه اليـــدان

وإن أمس مكروبا فيا رب غارة ... شهدت على أقب رخـــو اللبـــان

على ربذ يزداد عفوا إذا جرى ... مسح حثيث الركض والـــذألان

فثمة فرق واضح في الإيقاع بين الأبيات التي وردت فيها [فعولن] الواقعة قبل الضرب مقبوضة والأبيات التي وردت فيها سالمة من الزحاف .

والعروضيون يستحسنون القبض في هذا الموضع ويعدونه أجود من السلامة ، ويسمونه اعتماداً . وهو خاص بالضرب المحذوف من الطويل دون التام ، فكأن اختلاف الإيقاع هنا إنما نشأ من الاضطراب بين ضربين من بحر واحد . ومثل هذا الاختلاف قد يعد ضعفاً في موسيقى الشعر ، ولكنه لا يعد تصرفاً فيها . والضعف يختفي مع تميز الأوزان والأضرب ودقة الإحساس بخصائص كل منها ، أما التصرف فإنه يتبع ذوق الشاعر أو ذوق العصر فحسب ، وهو دافع مستمر لتنوع الإيقاع .

وأما زحافات امرئ القيس المشهورة في مثل " ألا رب يوم لك منهن صالح " أو وبين العذيب بعدما متأملي " فأمرها يسير ؛ لأنها لا تعدو تقصير مقطع طويل من [مفاعيلن] الأولى ، بما يسميه العروضيون القبض أو الكف . هذا هو شأن الزحاف عند امرئ القيس ، فما ظنك بعد أن رسخت قواعد الأوزان ، وأصبح الشعراء لا يقدمون على الزحاف إلا بحذر شديد ، حتى شبهه ابن رشيق بالفلج واللثغ ، يستحسن منه القليل دون الكثير ، وشبهته " نازك الملائكة " بعد ألف عام بالمرض الخفيف ، فضيلته أن يعرف به طعم الصحة ؟

نستبعد إذن أن يكون الزحاف نوعاً من اختلاف الإيقاع يتطلب القافية لضبطه ، وربما كان ما يلاحظه د. إبراهيم أنيس من الاختلاف بين حروف المد والحروف الساكنة أدعى إلى مثل هذا الاختلاف ، وندع المثالين المصنوعين اللذين جاء بهما لنستشهد من شعر العقاد ببيت في قصيدته " ترجمة شيطان " :

إن تكن قد خمدت جذوته فمن الرحمة بالخلق خمد

وبيت في قصيدته *ليلة البدر* " :

هات لي الذكرى وجدد ما مضى عندك الذكرى ورجعاها معاً

وكلاهما من الرمل المحذوف العروض والضرب ، والأول منهما قد خبن عروضه وضربه ، ولكن هذا الزحاف اليسير لا يفسر اختلاف الإيقاع بين كل من البيتين ، بقدر ما يفسره اختلاف الإيقاع بين كل من البيتين ، بقدر ما يفسره انعدام حروف المد في البيت الأول وكثرتها كثرة نسبية في البيت الثاني على أن هذا الاختلاف وحده ، أو مقترناً بالزحاف ، قلما يبلغ الحد الذي يظهر فيه فرق واضح في الإيقاع ، فقل أن يخلو بيت من حروف المد أو من الحروف الساكنة . فهل نعد القافية في الشعر العربي ، إذن زينة محضة لا قيمة لها في الإيقاع ؟

لقد لاحظنا أن اختلاف مواضع النبر اللغوي عن طول المقطع من ناحية وعن مواضع النبر العروضي من ناحية أخرى ، يخلق في الشعر أنواعاً من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضي الثابت .

وهذا الاختلاف قد لا يكون أقل أثراً في تنويع الإيقاع من التصرف في استعمال الزحاف وحروف المد ، على أن ثمة صفة أخرى في الأوزان العربية قد تكون أهم من كل ما سبق ، وادعى إلى التزام القافية .

إن البيت العربي يتميز بشدة طوله ، وحسبك أن الوزن السداسي ، وهو أطول الأوزان في الأعاريض الأوربية قديمها وحديثها ، لا يتجاوز اثنى عشر مقطعاً ، في حين أن الطويل يصل إلى ثمانية وعشرين مقطعاً [معظمها طويل]

والكامل إلى ثلاثين مقطعاً،والرمل إلى أربعة وعشرين،وهلم جرا.وهذا العدد الكبير من المقاطع يصعب أن تجتمع صورته في الذهن بحيث يهتدي القارئ أو السامع إلى مكان الوقفة ، ما لم تكن هناك تلك الإشارة التي " تعد خطواتنا في القراءة " .

ولكن إذا كان هذا الفرض صحيحاً ، فإن التزام القافية في الشعر العربي يكون راجعاً ، في المحل الأول إلى طول الأبيات . ومن ثم إننا يجب أن نسأل : لماذا التزمت القافية أيضاً في الأوزان المجزوءة ؟

وهنا تبرز إمكانية إرجاع ثبوت القافية في الشعر العربي إلى توقفه عن التطور الذي كان جديراً بأن يمكنه من إطراحها من بعض أنواعه [1] . ومن هنا يتبين لنا أن الزحاف ظاهرة إيقاعية في المحل الأول ، كما أننا نستطيع من خلال تتبعها أن ندرك مدى ميل الشاعر إلى التجديد في موسيقى شعره ، كما أنها قد تؤثر تأثيراً محدوداً على المستوى التركيبي ، أما المستوى الدلالي ، فلا أظننا قادرين دائماً على استنتاج معطيات دلالية للزحافات إلا حالما تتحول تلك التقنية الإيقاعية إلى ظاهرة بارزة مكثفة .

وإذا كان الزحاف يمثل نوعاً من الزحاف المقنن المشروع على النمط المثالي أو الشكل المجرد للبحر ، فإن هناك وسائل أخرى متعددة يتبعها الشعراء لينفلتوا من خلالها من ربقة الأبنية الإيقاعية المفروضة . وهذه الوسائل تمتاز بأنها ذاتية حرة كما أنها لا تشكل في إطارها السطحي خروجاً على الشكل الإيقاعي المثالي ، لكنها تمثل في بنيتها العميقة أنساقاً داخلية مواجهة للإطار الخارجي العام ، كما أنها تعكس بطابعها الفردي الرغبة الدائمة لدى الشاعر في الميل دائماً صوب إثبات الذات ، وهي بوصفها أبنية داخلية مواجهة تركيبياً أو دلالياً أو إيقاعياً للهيكل الخارجي للبيت ، تسهم إسهاماً فعالاً في صنع خلخلة وتناظر إيقاعيين يؤثران في المتلقي [2] .

---

(١) د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٩٨ .

(٢) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ، ص ٣٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

وقد ظهر الشعر المنثور محاولةً من محاولات الثورة على الوزن العروضي وأطلق عليه اسم [الشعر المنثور poetry in porse] تمييزاً له عن [الشعر المرسل Black verse] وعن [الشعر الحر Free verse] .

وهذا الشعر المنثور أو النثر الشعري لقى رواجاً عند شعراء المهجر ، فشغفوا به ، وتحمس له جبران وأمين الريحاني ، وتابعهما أضرابهما من شعراء المهجر وفتن به بعض شعراء الأقطار العربية ولم يجد شعراء المهجر خرجاً في أن يضعوا الشعر المنثور مع الشعر الموزون في كفة واحد " ولهذا نجد الشاعر [ميخائيل نعيمة والشاعر رشيد أيوب] يضعان هذا الضرب من الكلام في دواوين شعرهما العادي ، فنرى القصيدة المقفاة الموزونة وبجانبها قصيدة من الشعر المنثور [١] ، وقد تفردت دواوين كاملة بهذا اللون من الشعر فألف فيه جبران كتابيه [العواصف] و [البدائع] ، كما نجد مثالاً له في كتاب [الريحانيات] لأمين الريحاني [٢] .

لقد أغرى هدم البناء التقليدي للقصيدة العربية على أيدي أصحاب الشعر الحر ، شعراء محدثين آخرين بكتابة القصيدة النثرية التي لا تلتزم بأي إيقاع غير إيقاع الانفعال بالتجربة والإحساس بالمضمون ، وقد سبق الشعراء الرومانسيون إلى هذه المحاولة ، فكتب بعضهم الشعر المنثور مثل جبران خليل جبران ، وحسين عفيف ، وأحمد زكي أبو شادي ، وجميلة العلايلي . ولكن محاولاتهم إزالة الفوارق بين الشعر والنثر عن طريق إزالة البناء الموسيقي للقصيدة لم يكتب لها النجاح ، غير أن الشعراء النثريين المعاصرين من أمثال توفيق صايغ ومحمد الماغوط ، بذلوا محاولات جديدة في ضوء التطور الذي حدث في موسيقى الشعر المعاصر لجعل الإيقاع المنبعث من البناء الفني للعبارة الشعرية ، دون أي التزام

---

(١) انظر محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر ، ص ١٠٥ ، ط الخانجي ، ط٣.

(٢) انظر د. فوزي عيسى : العروض العربي ، ومحاولات التطور والتجديد فيه ، ص ٨٤ ، ٨٥ ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٢م .

إلا من حيث التناغم بين الشكل والمضمون والانسياب الشعوري النامي والمتوتر – كافياً لتمييز الشعر من النثر من ناحية الموسيقى (١) .

فقصيدة النثر مصطلح نقدي ظهر مع ظهور شكل خاص بالقصيدة العربية ، ويعني قصيدة لها إيقاع خاص يتوسل باللغة نفسها التي يتوسل بها الشاعر العربي طوال عصوره المتعددة المتطورة ، لكن الإيقاع [الوزن الخاص] لا يقف عند مجرد توالي الحركات والسكنات التي يكون مجموعها على المستوى الكمي ، شكلاً ووزناً ما .

نعم يكون على المستوى الكيفي شكلاً آخر ، داخل ما نراه على المستوى الكمي السطحي ، وهو كيف خاص أيضاً ؛ لأنه غير قابل للتكرار ،أي لا يتحول إلى نمط ثابت يمكن القياس عليه ، لهذا تمتد أصول هذا التشكيل الإيقاعي إلى الشعر وإلى النثر الفني بعامة . أي أن الأصول الإيقاعية التي تصنع في النثر إيقاعاً ملموساً ندرك نغماً من خلاله لم نسمعه من قبل ، وندرك أنه إيقاع جميل هي التي تعمل على تناغم مشاعرنا ، وضبط إيقاع الجسد كله عند المتلقي ، فهو يأخذ من الشعر روحه المطلق ، أي المبادئ الجوهرية التي تجعل الشعر شعراً وتميزه عن النثر الفني .

هناك – إذن – ما نطق عليه قصيدة النثر ، وهي مجموعة الكتابات التي أسماها أصحابها [قصيدة النثر] بصرف النظر عن جودتها وعدم جودتها . إنها مجموعة من الخصائص الفنية في الشكل ، وفي التقنيات الداخلية ، التي تساهم في التشكيل الفني واللغوي لهذا النوع من الكتابة . وهذه الخصائص تستنتج من مجمل خصائص كل ما كتب في هذا النوع الجديد (٢) .

---

(١) انظـر د. محمـد مصـطفى هدارة : دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص ٦٥ ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠م .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ، ص ٣٠٨ .

أما المقطع فهو أسلوب جديد لجأ إليه الشاعر المعاصر بقصد التنويع في الأداء وإبراز الإيقاع في اللغة فضلاً عن الإيحاء بمعان أخرى وراء بنية النص وله أيضاً مستويان : مستوى الصيغة، ومستوى التركيب ، ففي مستوى الصيغة يقطع الشاعر كلماته إلى أصواتها أو [فونيماتها] والإلحاح على كل منها لغاية نفسية وفنية (١) .

وعلى هذا يمكن أن يقال أن أداء الشعر قد سلك في تطوره طريقاً مخالفاً لما سلكه الكلام المنثور ، فالكلام المنثور بدأ بين الناطقين باللغة في أحاديثهم الجارية بينهم في حياتهم اليومية ، ثم تصاعد بعضه حتى بلغ الغناء . أما الشعر فقد وضع للغناء ثم تدرجت طرق أدائه حتى انتهى به الحال إلى القراءة الصامتة كما نفعل اليوم (٢) .

لوازم الإيقاع وقيمتها التعبيرية :

ولعل ذلك يفسر أن النظم يحظى لدى العرب بمرتبة أقل من الشعر [القريض] مثله مثل [الرجز] ؛ لأن الفنون العربية تقوم على موسيقى الأصوات في نثرها وشعرها ، ورقصها وإنشادها ... إلخ ، بينما يحترم مصطلح [النظم] لدى الغربيين ؛ أن إيقاعاتهم غير تلقائية ، بل عقلانية منطقية ... وقد سمى العرب هذه العلاقة (النظم / الإيقاع / الموسيقى) الوزن أو البحر وكلها تعود إلى وحدة أولية للقياس وهي الوحدة العامة لقياس هذا كله [الإيقاع] [الموسيقى] وهي حركة يمكن حسابها وتقديرها : " لخضوع تلك الحركة في سيرها لمبادئ لا تفريط فيها هي : النسبية في الكميات ، والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية . وتلك هي لوازم الإيقاع " (٣) .

---

(١) انظر د. مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص ١٤٢ ، منشأة المعار ف، الإسكندرية ١٩٨٧م .

(٢) انظـر د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٣٠ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٨٩م .

(٣)انظر محمد العياشي:نظرية إيقاع الشعر العربي،ص ٤٣،المطبعة العصرية،تونس ١٩٧٦م.

وهذا الضبط الإيقاعي الموسيقي ، يقوم به المبدع لحظة إبداعه ، كما يقوم به الناقد بعد ثبات النص وفق أجهزة دقيقة ، ووفق ذوق مدرب ؛ لأن النص كبنية يكتمل إيقاعه بسكون الأخير من النص ، وبذا تأخذ البنية الإيقاعية سمات البنية الأم وهي : الاستقلال ، والنمو ، والضبط الذاتي ، والتوازن بين الأنساق ، مما يسترعي النظر ثانية إلى مصطلح [النظم] من جديد ، سواء في مفهومه البلاغي [لدى الجاحظ والجرجاني] أو لدى النقاد والعروضيين على السواء . فهو المصطلح الدال على الشيء [الجامع للنص] من داخل ، والظاهر عند فك رموزه والتفوه به .

وهنا تتداخل مصطلحات النظم [أي طريقة النظم] وتشكيل الوزن [أي الطريقة التي سار فيها النظم في الشعر] والإيقاع ؛ [أي كل ما وقع من عناصر النص وتكيفها فيما بينها] . ويصبح من الطبيعي أن يعود مصطلح النظم لأصله الأسلوبي ، ويجر معه الأسلوب الإيقاعي ، وهو حامل الخطاب الشعري أو الرسالة الشعرية في كل تجلياته .

والحديث عن إيقاع موسيقى الشعر العربي يتضمن نقد العروض الخليلي ؛ لأنه أغفل هذا الإيقاع الصوتي وحصر عروض البيت بين التفعيلة والقافية ، فعامل الحركات معاملة متساوية ، وجعل كل حرف يحذف أو ينقلب مجرد حرف بصرف النظر عن القيمة الصوتية لهذا الحرف ، ثم أنه نظر في عروض البيت نظر الرياضيين الذين يهمهم الكم . وأغفل الكيف ، أي ركز على منطق الحركة والساكن ، وأغفل الجانب الذوقي الذي يميز بين إيقاع موسيقي بيت من البحر وبين إيقاع موسيقى بيت آخر من البحر نفسه . ولم يذكر الخليل شيئاً عن الذوق ، وجاء منطق الخروج على القاعدة ، بالقياس بما هو ثابت وموضوعي ويمكن التحكم فيه وحسابه [1] .

(1) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٠٦ .

وفي إطار الإيقاع الحادث بالبنيات الكبرى أي الجمل والأساليب تحدث د. عز الدين إسماعيل عن [موسيقى الجملة الشعرية] وهي نواة نمت فصارت تدويراً . والجملة الشعرية في تعريفه [بنية موسيقية أكبر من السطر ، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ، الجملة تشغل أكثر من سطر ، " والسطر هنا بمعنى الحيز المادي " ، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر .

وربط بين [الدفقة الشعورية] في الشاعر نفسه وطول [البيت] . وقرر أن التعبير ملك للشعور وتابع له وليس العكس ، فإذا كانت الدفقة الشعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق .

والإحساس بجمال الجملة الشعرية موسيقياً يرجع إلى تنسيق الدفقة الشعورية في المدى الزمني ، وليس من الضروري أن يكتب الشعر الجديد بطريقة الجملة ، فلا يزال للسطر الشعري فاعليته ، وإنما هي إمكانية يستثمرها الشاعر عند الحاجة ، وقد يستعمل الطريقتين معاً في القصيدة الواحدة .

أما الوقفات ، وقد تكون ضرورية – فينبغي أن لا تؤدي إلى تمزيق خاصية التدفق الشعوري ، ولا تؤدي إلى تمزق الترابط المعنوي للكلام كذلك . وليس هذه الوقفات قاعدة ، فهي مسألة جمالية صرفة والشاعر والقارئ معاً مطالبان بإيجاد هذه الوقفات المناسبة (١) .

وفي كتابه " الشعر العربي المعاصر " (٢) أضاف تذييلاً ، تحدث فيه عن ملامح الشعر الجديد في السبعينات ، ومنها التدوير الذي أوشك أن يمثل ظاهرة واسعة الانتشار في هذه الفترة . وقد عرّفه بأنه تمدد للجملة الشعرية حتى تكون

(١) انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ١٠٨ ، القاهرة سنة ١٩٦٧م .

(٢) انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ١٠٨ ، ط ١٩٧٨م .

معادلة لدفقة شعورية موحدة ، تبدأ ببدايته ، وتنتهي بنهايته ، أو لنقل : صار [المقطع] كله دائرة مقفلة .

ولاحظ د. عز الدين في الفقرة المدورة ، أن كل عبارة يقتضيك النفس الطبيعي أو يقتضيك المعنى التوقف هنيهة عندها لالتقاط الأنفاس استئنافاً للقراءة لا تبدأ مع بداية تفعيلة ولا تنتهي مع نهايتها .

فمثلاً يقول الشاعر :

في المدى الضائع الرحب كنت غزالاً ، وكنت ...

فعلامة الترقيم هنا لا تفصل بين تفعيلتين ، بل تقسم التفعيلة إلى قسمين [لا ، وكن] . وهكذا تحققت مزية في الشعر كان من الصعب من قبل تحققها ، وهي ألا يرتبط الجرس الصوتي للكلمات بإيقاع الوزن دون إلغاء لهذا الإيقاع(١).

ومحور الإيقاع من المحاور التي اعتمد عليها شعراء الحداثة في بناء الأسلوب ، وإن كانوا في ذلك يمثلون طبقة من طبقات التركيب اللغوي التي تتابعت تاريخياً في التعامل مع الخطاب الشعري عموماً ، وبمعنى آخر نقول : إن الاهتمام بعملية الإيقاع موغل في قدمه منذ أن أخذ الخطاب الشعري موقعه من اللغة ، فمنذ ذلك الوقت والمبدع تغويه طبيعة الإيقاع الماثلة في المستوى الصوتي ، وهذا الإغواء يدفعه إلى متابعة البنيات التعبيرية التي تهيئ له مزيداً منه ، خاصة إذا كان الإيقاع الخارجي والمتمثل في الوزن والقافية – لم يعد يحتمل مزيداً من التكثيف ، فلم يبق إذن إلا التوجه الداخلي وزيادة فعالية التراكيب لإفراز إيقاعات أخرى لا تقل عما هو كائن في الإيقاع الخارجي ، إن لم تزد عليه في بعض الأحيان (٢) .

---

(١) انظر السابق نفسه ، ص ٤٢٨ – ٤٣١ .

(٢) انظر د. محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، ص ٣٦٣ ، ط٢ ، دار المعارف ١٩٩٥م .

ولهذا ، فكل تحليل لنص شعري ، يبدأ من تحليل البنية الصوتية ، التي تشمل الصوت ، المقطع ، الكلمة ، التركيب ، الوزن ، الإيقاع ذلك أن المستوى الصوتي هو بداية تحليل البنية الصوتية للنص الشعري ، ونحن ندرك أن البنية الصوتية غير منفصلة عن غيرها من البنى الدلالية ، والمجازية والرمزية أي تتشكل موسيقى الشعر من علاقات البنية الصوتية للنص الشعري ، مع غيرها من البنى المجازية والرمزية ، والدلالية ، والفنية .

ونلاحظ هنا كما لاحظ الجرجاني أن نظم الحروف والمقاطع هو تواليها في النطق ، وليس نظمها بمقتضى معنى . ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه [1] ؛ لأن العلاقة بين اللفظ والدلالة اعتباطية التكوين ، ويكون النظر إلى هذه الأصوات أو المقاطع من زاوية تناغم هذه الأصوات فيما بينهما ثم توافقهما مع دلالتها في سياق محدد ، داخل جملة نثرية أو شعرية على السواء ، وهو ما نطلق عليه [الفصاحة] .

واللفظ المفرد ، أو المركب ، أو الكلمة بمفردها أو مع جاراتهما حسب ما يعتقد عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم حسب ما لخصه في بداية [أسرار البلاغة] بقوله : " والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب " [2] . وهذه الخصوصية هي التي تفصح عن أسلوب الكاتب على كل مستوياته .

ويمثل هذا التركيب أو التأليف إيقاعاً ، وليس لهذا الإيقاع موجب للتواجد ، " ولا وجود له إلا بوجود النسبة بين ماله من المقادير ، والقيم الحركية . ذلك الإيقاع إذا ما أسندنا إليه وظيفة أصبح ميزاناً ووظيفته نظم الحركة الصوتية

---

(١) انظر عبد القاهرة الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ت ، ص ٤٩ .

(٢) انظر عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٤ ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م .

واللغوية والبدنية علي نسقه ، واتخاذه مثالاً ينسج على منواله ،فالإيقاع هو الميزان والميزان هو الإيقاع ، والعلاقة بينهما كعلاقة ما بين العين والبصر ... " (١) .

ولكل صوت لغوي درجته Pitch التي يحددها تردده Frequency وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة ، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم inttonation في الجملة ؛ إذ " تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط ، [حيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت ، وأشعر بانتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت واشعر السامع بوجوب انتظار باقية " (٢) .

وحسبما تنتهي الجملة – صوتياً ودلالياً – يأخذ التنغيم شكله ، فالجملة التقريرية [الإثبات والنفي والشرط والدعاء] تنتهي بنغمة هابطة [↙] كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين [هل والهمز] ، أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين ، فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة [↖] ، ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى ، وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا بالهابطة ، ومن أمثلة ذلك الوقف عند كل فاصلة في الآيات الآتية :

﴿ *فإذا برق البصر ، وخسف القمر . وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر* ﴾ (٣) .

فالوقف على [البصر] و [القمر] أولاً و [القمر] ثانياً وقف على معنى لم يتم ، فتظل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند [المفر] فالنغمة فيه هابطة ؛ لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة ، أي الاستفهام بالظرف " (٤) .

---

(١) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص ٩٠ .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٧٠ .

(٣) سورة القيامة : الآيتين ٧ ، ٨ .

(٤) انظـــر د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ص ٢٣٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .

التنغيم – إذن – خاصية في أصوات كل اللغات ، أما اللغات التنغيمية ، ومن أمثلتها العربية والإنجليزية والروسية . فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة " (١) .

ومن الواضح أن دور التنغيم ونظامه في اللغة العربي هو إنجاز اللغويين المحدثين ، وأما عن القدماء فقد نفى " برجشتراسر " إدراكهم للقضية . وصحيح بالطبع – أن العروضيين العرب [أو علماء العروض] لم يذكروا التنغيم ، ولكننا نظن أنهم أحسوا به إحساساً دقيقاً ، ونعتمد في ذلك على موقفهم من القافية أو من الموقع الذي ترد فيه : الضرب ، والذي يتحدد في تأكيدهم على ضرورة تكرارها بشكلٍ مطلق وعلى ضرورة خلوها من أي عيب ، كما يؤكدون على ضرورة عدم تداخلها مع أي قافية أخرى في القصيدة نفسها .

وهذا الاهتمام بالقافية الذي جعلهم يضعون لها علماً خاصاً ، وجعل ابن رشيق يعدها مركز القصيدة الذي عليه تبنى (٢) ، راجع إلى حس – بالتنغيم وإن كان حساً يحافظ على الوحدة والاتساق دون مراعاة أساسية لقيمة التنويع (٣) .

وتكرار الأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي ، ولكل أسلوب إيقاعه الخاص ، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، حسياً أم معنوياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية . فقد يكون التكرار تكراراً للحروف أو الحركات ، أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء ، أو أفعال ، أو تكرار للصيغ .

---

(١) انظر د. سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ، ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠م .

(٢) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٩٦ .

(٣) انظـر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١٢٨ .

وقد حقق الشاعر القديم التكرار الصوتي بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة :

أولها : تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة .

والثاني : تكرار كلمات يتخيرها دورها في بناء الصوزة الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقى خاص بكل بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروي ، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيراً ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد"[1].

وتحدثنا الشاعرة " نازك الملائكة " عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فتقول : " إن التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها . أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفة للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوعٍ ما .

ويخضع التكرار للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن ، ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً ، وهي تخضع لنوعٍ من الهندسة اللفظية الدقيقة . وهناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي ، بشتى ضروبه ، وبين صوت الشاعر الداخلي .

إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في إبداعه الفني ، بحيث يصبح العمل الشعري بناءاً محكوماً بمنطق خاص ملوناً بألوان

---

(1) انظر د. إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد العربي ، 1/61 ، 62 ، مكتبة الشباب .

صوتية وإيقاعية متميزة .. فاستعمال الشاعر لإمكانات الوزن وللتنسيق الصوتي يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان ، وتتفاعل لتقدم نموذجاً متفرداً يختلف عن غيره ، ويمتاز النموذج الشعري من اللوحة بأنه يمثل حركة في الزمان من حيث كونه بناءاً لغوياً ، وبناءاً موسيقياً .

يقول نزار قباني : " الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي ، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها [١] . وقد كبر الحظ الذي كان للبحور والقوافي في تطبيقات الدارسين حديثاً [٢] إذا قيس بحظ ضروب الموسيقى المطلقة من الإهمال.

فلم تدرس مما نسميّه [موسيقى الحشو] خصائص الصوت المعزول عن الإطار الدلالي ، ولا خصائص الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى كالترديد والتكرار والجناس ، ولا خصائص الإطار الدلالي الموسّع وضروب التقطيع التي يقوم عليها ، ولا خصائص القافية والترصيع وما شاكلها من ألوان الموسيقى الخاصّة .

أما موسيقى الإطار ، فلم تنل هي نفسها حظّها الكافي من الدرس ، والقوافي في ذلك أقلّ حظاً من البحور ، بالإضافة إلى قلة الذين انصرفوا إلى هذا الضرب من البحث ، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل البعض الآخر واختلاف المناهج . فهذه المظاهر الموسيقية الخاصة بالحشو تلفت الانتباه من حيث هي إما قصدت لذاتها وإما قصدت لصلتها بالمعاني ، فنبحث عن دورها الوظائفي المميز لها عن موسيقى الإطار [٣] . إذا بحثنا في الشعر الحر وجدنا فيه ضروباً من

(١) انظر نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ، ص ٣٩ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،جمال الدين بن الشيخ، الإنشائية العربية [poetique Arabe] باللغة الفرنسية ، باريس ١٩٧٥م .

(٣) انظــر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٢٠ ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١م .

الموسيقى الخاصة كالحشو والتتميم والإيغال ، وغير ذلك مما يتم به الشاعر الوزن ؛ لأن هذه الظواهر لا تأتي فقط لإتمام الوزن ، من حيث عدد التفعيلات وطول البيت ، وإنما تأتي لإحداث التوافق الذي يريده الشاعر لتشكيله ويستوجبه التشكيل الشعري ، ومعنى ذلك أن الشاعر يستعمل مثل هذه التقنيات ليستقيم الوزن لا لتكميل الوزن فقط ، ولهذا فإن الشاعر في الشعر الحر يستعملها سواء في حشو السطر أو في نهايته حتى يستقيم الوزن ، ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور (١) :

يتجمعون على موائد السهر الفقير ، معذبين ومطرقين .

الدمع سقياهم ، وخبزهم التأوه ، والأنين

يلقون – بين الدمعتين – زفير أسئلة

تخشخش مثل أوراق الخريف الذابلات

فوصف الشاعر لموائد السهر بالفقير ، وكذلك الحال معذبين ، تتميم وإيغال ، وكذلك [الأنين] والذابلات ، وبين الدمعتين زفير ، ولكننا لو تصورنا الأسطر بدون هذه الإضافات لوجدنا أننا لسنا بإزاء حشو تتطلبه فقط ضرورة البناء الموسيقي ، وإنما بإزاء مباني موضوعية لا يستقيم المحتوى المعنوي بدونها ، كما وجدنا في الشعر العمودي ، ومن ذلك قول الشاعر أحمد سويلم (٢) :

أعرف الآن أن السماء معبأة بالسحاب الكذب

أعرف الآن أن الرياح كحت ذاكرات الكتب

أن زيت المصابيح في الطرقات خبا ... وانتحب

أن ماء الضروع تبخر في أرضنا ... واحتجب

---

(١) انظـر صلاح عبد الصبور : ديوان [تأملات في زمن جرنج] ، ص ٦٤ ، دار الشروق بمصر ١٩٨٣م .

(٢) انظـر أحمـد سـويلم : ديوان [الخروج من النهر] ، ص ٨٣ ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠م .

فالكلمات : الكذب .. وانتحب .. واحتجب ، زيدت للقافية ، فهي إيغال ، ولكنها كملت المعنى ، ومن هنا نرى أنها جاءت تتميماً للمعنى في المقام الأول ؛ لأن الوزن يستقيم بدونها فوزن كل منها على حدة [فاعلن] ولو أسقطنا هذه التفعيلة لما تأثرت أسطر المتدارك ، لكن الشاعر حافظ عليها لا من أجل الوزن فقط ، وإنما من أجل المعنى أيضاً ، على الرغم مما يبدو ظاهراً من زيادتها ، ومن ذلك قول عبد الوهاب البياتي (١) :

تتذوق طعم الفتح وحيداً ، يجتاز الأفق بنار الشعر

الزرقاء

تتقمص روح الأجداد

تعبر نهراً بعد البحر ، وبحراً بعد الصحراء

سيفك ومض البرق وخيمتك الغابات العذراء

فالزرقاء ، بعد الصحراء ، العذراء ، جاءت للقافية وتم بها المعنى ، فهي إيغال ، وقد أعطت للأسطر إيقاعها الشعري وخلصتها من النثرية . وقد كان الشاعر قادراً على الاستغناء عن هذه القوافي ، ولكنها هنا لا تمثل مجرد تتميم للإيقاع ، وإنما هي أيضاً تتميم للمعنى .

ومن ذلك قول نزار قباني (٢) :

أوقفوني

وأنا أضحك كالمجنون وحدي

من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين

كلفتني ضحكتي عشر سنين

---

(١) انظـــر عبد الوهاب البياتي : ديوان [مملكة السنبلة] ، ص ١٠٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .

(٢) انظر نزار قباني : الأعمال السياسية ، ص ١٠٣ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

فالشاعر جاء بلفظة – وحدي – في السطر الثاني استكمالاً للوزن وللتفعيلة [فاعلاتن] ، وأدت اللفظة وظيفة في البناء المعنوي ، ولكن اللافت للنظر أن الشاعر ضحى بالقافية التي يمكن أن تتحقق لو كان انتهى بالسطر عند [المجنون] من أجل استكمال الوزن والمعنى . وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن الشاعر قد يترك القافية استكمالاً للوزن .

وقد يزيد الشاعر حرفاً أو حرفين من حروف العطف أو الاستئناف أو التنبيه أو التوكيد ، ليقيم الوزن وكلها عناصر لغوية .

ومن ذلك قول د. أحمد مستجير [١] :

هاهنا حيث التقينا من سنين

ليتني يا حب ما كنت سألتك

فلقد أطرقت فجأة

ثم همهمت بصوت يشبه الظل على الموج البطيء ، فالحرفان : ها ، الفاء في [فلقد] يكملان الوزن إلى جانب دلالتهما في السياق . كما نلاحظ أن قوله : يشبه الظل على الموج البطيء يمثل نوعاً من التتميم المعنوي والإيقاعي .

ومن ذلك قول فاروق شوشه [٢] :

قديستي ! ...

مازال صوتك الندي في دمي

شيئاً أثيرياً ... أضمه وأحتمي

رناته تدق أيامي ... تصب في غدي

---

(١) انظر د. أحمد مستجير:عزف ناي قديم ، ص ١٨ ، ١٩ ،مكتبة غريب ، مصر ١٩٨٠م .

(٢) انظر فاروق شوشة : ديوان [إلى مسافرة] ص ١٩ ، ٢٠ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٧٨م .

تدفق من أعماق نبع دافئ القرار

بالأمس ضمني هنيهةً .. وطار

فرق خافقي الملح واستدار

وكدت ألمس النداء باليد

وأودع الليل حديث مطلع النهار

وهمسك الرطيب ما يزال في فمي

شلال تاريخ صنعناه بألف موعد

شيئاً طفولياً ، برئ السمت ناعم الإزار

فالنهايات : في دمي ، وأحتمي ، تصب في غدي ، القرار ، وطار ، واستدار ، باليد ، ما يزال في فمي ، بألف موعد .. تمثل هذه النهايات تتميماً معنوياً وهي في الوقت نفسه قوافٍ للأسطر الشعرية . وقد يأتي التتميم في حشو السطر الشعري المدور .

ومن ذلك قول نزار قباني (1) :

وجلست في ركن ركين

تتسرحين

وتنقّطين العطر من قارورة ، وتدمدمين

لحناً فرنسي الرنين

لحناً كأيامي حزين

قدماك في الخف المقصب

جدولان من الحنين

(1) انظر نزار قباني : ديوان [قصائد] ، ص ١٠٠ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

فالكلمات : ركين ، تتسرحين ، وتدمدمين ، الرنين ، حزين ، المقصب ، من الحنين . جاءت لإتمام الوزن والقافية ، وهي في الوقت نفسه تمثل تتميماً وإيغالاً .

ومن ذلك قول فاروق شوشة في قصيدته "اعتراف" بديوان [إلى مسافرة] :

يا مخجلي
متى أراك تنفض البلى الذي أصابنا معاً
أصابنا فأوجعنا
تعيدها لجوهر الحياة في عروقنا
تقول أنت كلمتك
تسمعني حكايتك
تزيل عارنا ... غبار عصرنا
لأن حقدنا نما وأمرعا
متى أراك قد خطوت خطوتك
مددت للحياة عزمةً بعمق يأسنا

النهايات هنا تمثل تتميماً معنوياً ، أو إيغالاً بمعنى أدق ، كما أنها تمثل تكميلاً للمعنى وللوزن معاً [١] . ومن ضروب الموسيقى الخاصة التي تعزز موسيقى الإطار الخارجي التوشيع وهو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم مثنى ثم يأتي باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى يكون الآخر منهما قافية بيته [٢] .

ومن ذلك قول البحتري [٣] :

ومتى تساهمنا الوصال ودوننا   يومان : يوم نوى ويوم صدود

(١) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية ، ١ / ٢٢٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م .

(٢) انظر علي الجندي : البلاغة الفنية ، ص ١٢١ .

(٣) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

والتطريز يحدث بأن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن كالطرز في الثوب [1] .

ومن ذلك قول الخنساء [2] :

مشى السبنتي إلى هيجاء مضلعـــة ... له سلاحان : أنياب وأظفار

فمــــا عجول على بوتطـيف بـــه ... لها حينان إصغار وإكبــار

ترتع ما رتــعت حتــــى إذا ادكرت ... فإنما هي إقبال وإدبـــــار

لا تسمن الدهر في أرض وأن ربعت ... فإنما هي تحنان وتسجـــار

يوماً بــأوجد مني يــوم فارقنــــي ... صخر وللدهر إحلاء وإمرار

فنحن نجد الشطرات الثواني قد انتهت بكلمات متوازية ومتجانسة قبل القافية ، ومن ذلك أيضاً قول الخنساء أيضاً [3] :

تعرفني الدهر نهساً وحــــزا ... وأوجعني الدهر قرعاً وغمــــزاً

كأن لم يكونوا حمى يتقــــــى ... إذ الناس إذْ ذاك من عزَّ بـــزّا

وكـــانوا سراه بني مـــــالك ... وزين العشيرة مجداً وعـــــزّا

هم منعوا جــارهم والنســـا ... ء يحفز أحشاء الموت حفـــزا

بيض الصفاح وسمر الرمـــاح ... فبالبيض ضرباً وبالسمر زخـــزّا

وخيل تكدس بـــالدارعيـــن ... وتحت العجاجة يجمزن جمـــزا

جززنا نواصي فرسانهـــــا ... وكانوا يظنون أن لن تجـــزّا

(1) انظر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، ص ٣٣٠ ، تصحيح محمد أمين الخانجي ، مطبعة صبيح ، القاهرة .

(2) انظــر أنيــس الجلساء في شرح ديوان الخنساء ، ص ٧٦ – ٧٩ ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٩٦م .

(3) انظر ديوان الخنساء ، ص ١٤٣ – ١٤٧ .

فمن ظن ممن يلاقي الحروب ... بأن لن يصابَ فقد ظن عجـــزَا
نعفُّ ونعرف حق القـــــرى ... ونتخذ الحمد مجـداً وكنـــــزا
ونلبس في الحرب نسج الحديد ... ونلبس في الأمن خـزًا وقـــزًا

فالشاعرة تحشد كثيراً من الوسائل الإيقاعية في هذه الأبيات ، فإلى جانب التطريز نجد أيضاً رد الإعجاز على الصور ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوتي حتى إن الأبيات لتبدو مطرزة تطريزاً ومزركشة زركشة هي غاية في الدقة والتنويع [١] .

وهناك أمثلة كثيرة ، يمكن أن نستشهد بها على وجود هذه الظواهر ، من حشو واستدعاء وتتميم وإيغال في الشعر الحر ، مما يدل على أن الإيقاع لا ينشأ بالوزن وحده سواء أكان الشعر عمودياً أم حراً ، بل مكونات اللغة وطريقة فتأليفها هي التي تحدث الإيقاع الذي يعزز موسيقى الوزن .

والشعر العربي يعرف الموسيقى الخارجية المقيدة بتفعيلات البحر من ناحية ، وبتكرار الروي تكراراً منتظماً من ناحية أخرى ، وهو ما عنى به العروضيون عناية بالغة ، وأسهبوا في شرح قيوده وضوابطه . فضلاً عن ذلك نجد هذه الموسيقى الداخلية الحرة ، التي تمايز بين قصيدتين من بحر واحد ، بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة .

وتتحقق هذه الموسيقى – كما يستنتج من مادة الشعر ذاتها – بوسائل مختلفة ، هي :

[١] اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعنى .

[٢] الميل إلى تكرار صوت أو أكثر في بيت أو أكثر للإيحاء بالمعنى وتصويره .

---

(١) انظـــر د. حسني عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية : ١٧٤/١ .

[٣] تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه على نحو معين .

والوسيلتان الأوليان ترتبطان بالدلالة ارتباطاً عضوياً جوهرياً ، من حيث إن كلاً منهما تصور المعنى وتحاكيه . فعنصر المحاكاة هو الغالب فيهما ، وإن ارتبطا في مرحلة تالية بالإيقاع . إن ارتباط كل منهما بالدلالة بالشكل الذي نراه في الوسيلة الثالثة ، فهي وسيلة إيقاعية تخلو من المحاكاة بنوعيها المعروفين ، ولا ترتبط بالمعنى بهذا الشكل العضوي الفيزيقي ، وإنما ترتبط به من حيث هي وسيلة لإيضاحه أو تأكيده أو إثارة انتباهنا إليه .

وإذا أردنا التمييز بين هذه الوسائل الثلاث تمييزاً حاسماً وجيزاً قلنا : إن كلاً من الوسيلتين الأوليين عبارة عن وسيلة إيقاعية [محاكاة] للمعنى أو الفكرة ، أما الوسيلة الثالثة ، فهي لا تهدف إلى المحاكاة ، وإنما هي وسيلة إيقاعية [بلاغية] تثير اهتمامنا بالمعنى .

وإذا كانت الوسيلتان الأوليان – تتحققان – أساساً – على مستوى الكلمة ، أو الأصوات المفردة ، فإن الوسيلة الثالثة تتحقق على مستوى الكلمتين ، أو الجزأين من الشطر ، أو شطري البيت معاً .

والذي ينبغي التأكيد عليه هو أن الإيقاع في الشعر منهما اختلفت أشكاله – إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني . فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسي في الشعر ، ولا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصراً قائماً بذاته ؛ فتلك نظرة غير صوتية ، لأمر مادته هي الأصوات .

إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع ، ولا ينبغي أن ننظر إلى الإيقاع منفصلاً عن الفكرة أو المعنى . في ضوء ذلك يمكننا فهم قول كير [Keer] بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة (١) .

Gurry, P. the Appreciation of poetrry, P. ٧٧, Oxford Uni. Press (١٩٦٨). (١)

ويثير الإيقاع استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر توصيله ، بل إنه يثير استجابتنا – كما يقول جاري Gurry– للصوت ، والصورة ، والانفعال ، والفكرة. ويجب ألا ننظر إليه على أنه مجرد حقيقة سيكولوجية ؛ لأنه عنصر إبداعي ، شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى [١] .

ويشير بورتون [Burton] إلى دور الإيقاع في الشعر ، فيقول : " إن الإيقاع يساعد في إنتاج الانفعال القوي ، والتأثير المتزايد ، والمتانة ، والمهابة ، وخفة السمع ، والسرعة ، والاسترخاء ، أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر . والعيار الذي ينبغي أن يعتمده الدارس عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير الإيقاع ودوره في نقل التأثير العاطفي [Emotional Impression] الذي يود الشاعر صنعه " [٢] .

وتنوع الإيقاع يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات ، كما يعكس تنوعه التغيرات التي تطرأ على الفكرة ، والصورة والإحساس [٣] .

وإذا كان التغير الإيقاعي يكشف عن التغير في العاطفة والفكرة ، فإن القصيدة التقليدية – في إطارها الموسيقي الخارجي – تنشد على موسيقى ثابتة رتيبة ، تستمد ثباتها ورتابتها من الاطراد المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النص حتى منتهاه ، مهما نتج عن ذلك من مفارقات . وهذه المفارقات تجدها في القصيدة التقليدية في اعتمادها على [التوحيد الموسيقي] بالرغم من تعدد الموضوعات ، وتباين الأحاسيس ، واختلاف الأفكار [٤] .

---

(١) OP.cit P.٧٩.

(٢) Burton, S., H., the criticism of poetry, P٤٤, Edition, Longman, London (١٩٧٤).

(٣) Gurry, P., the Appreciation of poetry, P. ٨٧.

(٤) د. محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، ص ٣١ ، ط١ ، دار المعارف ، ١٩٨٨م .

والإيقاع الصوتي للغة ضمن ما تشتمل عليه المقولة التي تؤكد على الموسيقي عنصراً أساسياً في الشعر يميزه من غيره . " والأنساق الموسيقية لا تعطي أفكاراً ، بل تبدع في النفس رؤى وصوراً وأحوالاً ، والسامع ينزل منها في قلب التجربة ، في غفلتها وذهولها بنوع من التعاويذ النغمية التي تحذر الوعي وتدع الإنسان أشد تقبلاً للنشوة الفنية ، وربما خيل إلى بعض الرمزيين أن الحقيقة وهي الوحيدة المعبرة عن النفس ، أن تلك الحقيقة لم تكن أبداً فكرة ومعنى ، وإنما حالة ذاهلة متداخلة ، بل أنها كانت أصلاً نغماً يتسرب ويجول في النفس ، ثم تجمد وصار معنى ، كما هو شائع لهذا فإن الرمزيين اقتضوا الموسيقى قبل أي شيء كما يقول فولين ؛ لأن الشعر يذوب فيها ذوباناً وينحل انحلالاً ، وكان [بودلير] يوقع القصيدة على النغم الداخلي و [مالرمي] يتخذ الحروف كالوتر "(1).

كذلك يجب أن تكون كلمات الشعر منتقاة ، غير متبذلة ، تدل بجرسه وبمعناها على ما تصور من أصوات ، وألوانٍ ، أو نزعات نفسية ، وبذلك يحاول الشعر أن يكتسب صفة الموسيقى والرسم وبخاصة حين تحكي الكلمات صوت الطبيعة أو الحركة أو تكون ذات صفة حسية ، وإذا رأت لابن المعتز قوله يصف سحابة :

وسـارية لا تمل البكـا ... جرى دمعها في خدود الثرى
سرت تقدح الصبح في ليلها ... ببـرق كهنديـة تنتضـى
فلمـا دنت جلجلت في السما ... ء رعْدٌ أجَشٌ كجرس الرحـا

رأيت كلمات : الحذود وتقدح وبرق وهندية وجلجلت وأجش وجرس الرحا ،التي تعد كلمات لونية وصوتية صادقة في نقل ما تعرض له من أوصاف .

(1) إيـليا الحـاوي : الرمـزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص ١١٩ .

والنثر الأدبي يحرص على تحقيق هذه الخاصية وإن لم يبلغ فيها مبلغ الشعر لحاجته إلى التقرير النسبي الذي يسدل عليه صفة عقلية تحد من موسيقاه وتصويره .

وقد لاحظ ابن الأثير [1] أن من الألفاظ ما يحسن استعماله في الشعر دون النثر ، ومما مثل به لذلك كلمة مشمخر الواردة في قصيدة للبحتري يصف إيوان كسرى :

مشْمَخرٌ تَعلو لَهُ شرُفاتٌ   رُفِعَت في رُءوسَ رضوَى وقُدْسِ

ولعل السر في ذلك ، أن مثل هذا اللفظ وجد في موسيقى الشعر أولاً في عدم تقيده بالصفة التقريرية العقلية الواضحة ، ثانياً : ما جعله ملائماً لأسلوب الشعر دون النثر [2] .

ولا نستطيع أن نربط الشعرية بدائرة الإيقاع ، حقيقة إنها لازمة من لوازمها ، ولكنها هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون ، ومن ثم فهي بعيدة عن الخطين الأساسيين : خط المعجم ، وخط النحو بما يحويانه من إمكانات قابلة للثبات والتغير .

والواقع أن الدرس العربي القديم لم ير في النظام الإيقاعي ميزة في الشعرية أو الشاعرية ، وذلك على الرغم من أن معظم تعريفات الشعر لا تخلو من [الوزن والقافية] ؛ إذ إن النظام العروضي يتيح للمبدع بناء شكلياً ، ويتمثل جهده الحقيقي في ملء هذا البناء بمادته التعبيرية ، بحيث يتم ذلك وفق معادلة محسوبة بين البناء الإيقاعي ، والبناء الصرفي ، وأظن أن هذه المعادلة هي التي يمكن أن تتصل – من قريب أو بعيد – بالشعرية ، ذلك أن الناثر يتحرك في عملية

---

(1) انظر ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٦٤ ، المطبعة البهية .

(2) انظـر د .أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص ٦٧ ، ط٨ ، ملتزم النشر والطبع مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٤١١ هـ ، ١٩٩١م .

اختيار المفردات وفق حركته الذهنية من ناحية ، ووفق أبعاده النفسية من ناحية أخرى ، دون أن يشغله – في ذلك – الأبنية الصياغية في حد ذاتها ، بقدر ما يشغله تماسك الدوال في سياق تعبيري يربط بينهما ،فهو – إذن – يفرغ جهده خالصاً للاختيار ، ثم التعليق دون أن يجاوزهما ، وما كذلك الشاعر الذي يربط عملية الاختيار بالأبنية الخاصة ، على معنى أن الاختيار يكون مقيداً بإطارين : المعنى من ناحية ، والبناء الصياغي من ناحية أخرى ، وفي مرحلة ثالثة يتم توثيق ذلك في تشكيل إيقاعي ممتد يجاوز حدود الأبنية الصرفية ذاتها .

ولا شك أن أبعاد الإطار الإيقاعي ، يتيح للشعرية أن تكون أكثر مع البنية الإيقاعية في إطارها الموروث ، فحقق بذلك نوعاً من التواصل بين القديم والجديد ، الذي ميز الشعراء الوجدانيين .

ولاشك أن أبعاد الإطار الإيقاعي ، يتيح للشعرية أن تكون أكثر تعلقاً بالداخل التركيبي ، وبأنماطه التعليقية بالمألوفة أ، غير المألوفة ، وزيادة الاتكاء على البناء الداخلي تقتضي تجنب التعامل مع الأطر الدلالية الكلية (١) .

لقد قدم الإمام عبد القاهر في [دلائل الإعجاز] نظرية متكاملة للعملية الإبداعية تستوعب كل الاستيعاب عناصرها الثلاثة [المبدع والمتلقي والرسالة الإبداعية] وكانت وسيلة عبد القاهرة في هذا الاستيعاب هي النحو . فالنحو في نظر الرجل وسيط مشترك يجتمع عنده المبدع والمتلقي ، كما أنه النهج الدقيق والمنوال الذي تصاغ للمتلقي تحدث عبد القاهر عن الفوارق البنيوية في طبيعة الرسالة الموجهة للإعلام والإخبار ، والمواجهة لدفع الشك والإنكار .

أما عن المبدع ، فقد تحدث عنه عبد القاهرة بوصفه منشئاً للمعاني في نفسه أولاً ، ثم يصورها في عبارتا الرسالة . أما عن الرسالة ، فقد نالت أكبر عناية من عبد القاهرة وقدم في التأصيل لنقدها أخطر نظرية في التراث العربي وهي نظرية

---

(١) د. محمـــد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ٥٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م .

النظم وهي نظرية نحوية من ألفها إلى يائها ، وذلك قوله : " اعلم إنه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجها التي تبحث فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تحيد عنها ذلك إنا لا نعلم شيئاً يبتغيه ناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروعه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد المنطلق ، وزيد ينطلق ، وزيد منطلق ، وزيد هو منطلق ، والشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : أن تخرج أخرج ، وإن خرجت ، وإن تخرج فأنا خارج ، وإن خرجت خارج ، وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعاً ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو مسرع ، وجاءني وقد أسرع فيعرف لكل ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له [1] .

ومن أخطر ما قام به عبد القاهر في الدلائل التركيز على أهمية الترابط بين الدوال وتعلقها بعضها بأهداب بعض والقيمة الدلالية التي يضيفها كل دال تلك القيمة التي ما كانت لتتواجد لو أنا استبدلنا هذا الدال أو ذاك بدال آخر [2] .

ولم يعن علماء العربية من كل حرف أنه صوت ، وإنما عناهم من صوت الحرف أنه معبر عن عرض في سياق وأن أصوات الكلمة العربية حينما تحلل في إطار التركيب يستقل كل صوت من أصواتها ببيان معنى خاص مادام يستقل بإحداث صوت معين وكل صوت له ظل وإشعاع [3] ، وليس بمستغرب لشاعر معاصر أن يربط بين حرف الروي ومعنى تجريدي في ذهنه .

ويقول صلاح عبد الصبور في القطع الخامس من مذكرات الملك عجيب بن الخطيب [4] :

---

(١) انظـر عـبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص ٨١ .

(٢) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ، ص ٩٠ .

(٣) انظـر ابن جني : الخصائص ، ١/٥٥٠ – ٥٥٣ ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٧م .

(٤) انظـر صلاح عبد الصبور : رحلة في الليل ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ، ١٩٧٠م .

مات الملك الغازي ...

مات الملك الصالح ...

صاحت أبواق مدينتنا صيحاً ملهوفا

وقف الشعراء أمام الباب صفوفا

تبكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

وتراوح في نبرات الصوت

" صوت خيران "

هناء محا ذاك العزاء المقدما

" صوت فرحان "

فما عبس المحزون حتى تبسما

" صوت ريان "

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

" صوت أسيان "

وكان أبوك البدر يلمع في السما

" صوت غضبان "

وأنت كليث الغاب همك همه

" صوت بالدمعة نديان "

وكان المليك الراحل اليوم قشعما

" صوت بالبهجة ملآن "

وأنت الغمام الماطر الخير دائماً

يحاكي الشاعر النفاق الشعري باعتباره قيمة تفسد التعبير بالطنين الأجوف متخذاً [صوت الميم] روي القافية علامة المحاكاة ، فاللغة في المقطع ليست مجرد معيار لغوي صاخب خالٍ من الصدق ، وإنما هي الأداة المتجسدة التي تتراوح في نبرات متباينة في نمطين : نمط يتسم بالتكرار الممل ، صوت حيران ... صوت فرحان ... إلخ .

ويلتزم النمط الآخر القافية الميمية دلالية على التلون وعدم الصدق في لغة الشعراء الذين يمجدون الزائف مرموزاً إليه بتنوع أسماء الملك العادل ، فمصدر الصوت في المقطع متباين الفرحة والحيرة والري والأسي والغضب والندى والأحزان ... إلخ ، لكن أداة التعبير عن هذا الصوت واحدة علامة على العزاء والهناء على العبس والحزن، على الغاب والسماء والخير ، ومحتد الأصل الكريم.

إن حرف الميم هنا يمثل لا نهاية ظاهرة النفاق ولا نهاية الصخب الأجوف ما أضجر هذه القافية الميمية ، لين يسكت هذا الشاعر حتى يغني حرف الميم . ليس معنى هذا أن الصوت المفرد يحمل دلالة ذاتية قبلية كامنة فيه ،كان من الممكن أن يحاكي كل هذه المعاني صوت آخر مختلف في صفاته عن صوت الميم ، ولكن الشاعر استطاع أن يشحن هذا الصوت بهذا البعد الدلالي من خلال موقعيته في السياق ، بمعنى أنه لا يمكن الادعاء بالمعنى الذي يرمز به [صوت الميم] خارج سياق هذا المقطع الشعري (١) .

وللأنشودة أو الأغنية في الشعر خصائص تغلب عليها وتؤثر في صيغتها وفكرتها جميعاً ، فالأنشودة أو الأغنية لا تناسبها القصة الطويلة ، ولا تتعلق بالصورة الشاملة والتفصيل المميز تعلقاً جوهرياً ، بل أكثر ما يناسبها النقل السريع ، والقفزات الرشيقة ، والشطحات التي تهيم في أودية مسحورة ، والعبارات التي تتصف بالخفة والعموم .

---

(١) انظر د. مصطفى السعدني:البنيات الأسلوبية ، في لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٥٢.

والأغنية أو الأنشودة لا تحتاج إلى أفكار دسمة ، أو تجار بمتنوعة ، بقدر حاجتها إلى العاطفة الجامحة ، والوصف الجليل الرهيب ، والصورة البراقة ، والألوان الزاهية .

والأغنية أو الأنشودة أحوج إلى موسيقى لفظية رخيمة النغمات تتناسب مع أصوات الغناء والإنشاد وآلات العزف ؛ فهي أحوج إلى أوزان وألفاظ وعبارات تدوي بها حناجر الملقنين ، وتخف على ألسنة المنشدين ، ويجول فيها الخطباء ويصولون ، وتروق في أسماع المنصتين (١) .

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتي والإيقاعي ، وإنما عند بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه [التمثيل الصوتي للمعاني] ويسميه الأوربيون Onomatopoeia ومعناها المعجمي : تشكيل من الكلمات يحاكي صوتياً الشيء المتعلق به (٢) .

ويفسرها د. محمد النويهي بقوله : إن الشعراء في تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة في جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم (٣) .

وقد أشار د. محمد النويهي إلى أمرين يتعلقان بهذه الظاهرة :

الأمر الأول : هو أن علماء اللغة العرب قد أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتي للمعاني ، إلا أن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إلى ذلك ولم يستفيدوا مما نبهوا إليه . من هؤلاء العلماء ابن جني الذي يقول : " فأما مقابلة الألفاظ بما

---

(١) انظــر . عبد المجيد عابدين : بين شاعرين مجددين ، ص ٩٠ ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٩م .

(٢) . Webster`s Dictionary of the English Language, P. ٧٠١

(٣) انظــر د. محمــد الــنويهي : الشعر الجاهلي ، ص ٧٠ ، دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦م .

يشاكل أصواتها من الأحداث ، فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها ويحتذون عليها ، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره (١) .

" وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما ضاهى أول الحدث ، وتأخيرها ما يضاهي آخره ، وتوسط ما يضاهي أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب" (٢) .

الأمر الثاني : الذي أثاره د. محمد النويهي هو " أن استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل إن لم يزد عن استعمال الإنجليز لها ، وليس في هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالاً بأصولها .

إنما العجيب الغريب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهلي خاصة عليها اعتماداً عظيماً ، حتى أننا لنزعم أنها أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من الوسائل البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية (٣) .

وعلى الرغم مما في كلام د. محمد النويهي من بعض المبالغة بالنسبة لهذه الظاهرة ، فإن ذلك لا يعني أننا ننظر إليها بوصفها وسيلة مهمة وظاهرة جديرة بالدراسة (٤) . والشعر ينطلق بشكل عامٍ من العالم الذي يعيشه الشاعر ولو باعتباره المثير الحسي المبدئي لتجربته الشعرية ، ومن المدرك سلفاً أن العالم يضم الأشياء والأفعال والقيم ، والعالم الواقع خارج الشعر ليس هو نفسه العالم

(١) انظر ابن جني : الخصائص ، ص ١٥٧ .

(٢) انظر المصدر السابق ، ص ١٦٢ .

(٣) انظر د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، ص ٧٠ .

(٤) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي «دراسة فنية وعروضية»،١/١٧.

الواقع في التجربة الشعرية ، وإن كانت العلاقة بينهما علاقة موازاة ، العالم في الحالة الأولى مجرد مادة خام قابلة للتشكيل ، ولكنه أي العالم – في الحالة الثانية– وقد تشكل أصبح عالماً جديداً قامت عناصر بنائه على انتخاب ما يتناسب مع ذاتية المبدع وموقفه بواسطة الخيال .

بذلك تصبح المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه ، في ظل مخطط أخلاقي ، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلاً متميزاً إلى المتلقي كي يحدث فيه آثاراً متميزة سبق أن عاناها الشاعر أو عانى بعضها ، بشكلٍ أو بآخر [١] وعليه فإن المعنى الذي ينقله المبدع إلى المتلقي معنى متميز يصاحبه شعور خاص يثيره عنصر المحاكاة الحسي في التجربة والعنصر الحسي في التجربة الشعرية يحدث – بدوره – الاستجابة الموحدة في نفس المتلقي ، فتكون حكاية الصوت إثارة المشاعر هائلة أهاجتها تلك الوحدات الصوتية الصغرى المكررة وتتعدد أشكال المحاكاة الصوتية طبقاً لتعدد مصادر الترجمة الشعرية [٢] .

وأهم المظاهر الموسيقيّة العامّة التي تتركّز على شقين ، إمّا في حدّ أدنى هو الصوت المنفرد ، أو حدّ أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى ، من صورة إلى أخرى .

وفي موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي نهتم أولاً بالصوت الذي لا يكوّن وحده دالاً ، وإنما يكوّن مع أصوات أخرى – لا تهمّنا هنا – إطاراً دلاليّاً أدنى هو اللفظ . فنحن – مبدئياً – في مستوى بعيد كلّ البعد عن الصلة الدلالية بين الدال المدلول .

---

(١) انظر د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٣٠٢ .

(٢) د. مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٦٠ .

فهل تكوّن الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي في حالة ترديد المتماثل منها أو المتجانس أو المتقارب إطاراً دلالياً جديداً يصنع بينها وبين المدلولات علاقة ما ؟ (1) .

ونستطيع القول إن الأصوات في نظام اللغة [الفونولوجي] لا قيمة رمزية لها ، إنما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في سياق كلام متجدد مكتوب أو شفهي ، بالاتفاق مع المعنى .

فعندما نقرأ :

" متعب .. ماء . سري

متعب .. ماء .. أراجيح الحرير

متعب .. ماء .. دوار " (2)

لابد أن نحسّ من خلال تكرار لفظة [متعب] أن الشاعر على حافة الانهيار ، وأن لا يفصله عن [سرير] الموت والراحة و [أراجيحه الحريرية] سوى [الماء] الذي يدعوه ليلقى بنفسه فيه كي يصل إلى مبتغاه .

وهكذا فإن تكرار الصامتين / م / ، / ر / في المقطع التالي لا يعبران عن المرارة إلا لأن معنى الكلمات يدل على ذلك :

" مُرة ليلته الأولى

ومُر يومه الأول

في أرض غريبه

مُره كانت لياليه الرتيبة " (1)

---

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٥٤ .

(2) انظـر ديوان [الناس والريح] ، خليل حاوي قصيدة [و جوه السندباد] سلسلة حزيران ، سلسلة شعراء لبنان ، ١٩٦٠م ، سنة (س ١٧٥ – ١٧٧).

فهي تعبر في مكان آخر – وبالتحديد في المقطع التالي – عن الخوف من عمل العمر في جسم الإنسان وفي وجهه خاصة .

" كيف ربى – لا ترى

ما زور العمر وحفر

كيف مر العمر من بعدي

وما مر " (٢)

ومهما يكن من أمر " فإن القارئ قلما تحرك أحاسيسه أصوات طارئة لا تكون ناتجة عن تجانس بينها وبين المشاعر التي تعبر عنها " (٣) . وهنا لابد أن نفرق بين أنواع من الشعر : الكيفي / النبري والكمي / والمقطعي . فالأول " تتأثر المقاطع فيه بالنبر وتخضع له ، فالمقطع إما منبور أو غير منبور ، والبيت يتكون من عدد معين من المقاطع المنبورة " ، والشعر المقطعي هو " شعر غير كمي . وهو خالٍ من النبر الذي يولد الإيقاع والموسيقى في تفاعيله وموسيقاه هادئة " (٤).

أما النوع الثالث : فهو الشعر الكمي المعتمد على توالي حركات وسكنات ومنه الشعر العربي ، وهذا الشعر الكمي يترتب عليه نتيجتان :

الأولى : أنه لم يأخذ عروضه وقوافيه ، من أي لغة نبرية قديمة قبل أن – يصوغه العربي صياغته الأخيرة ، قبل الإسلام بمائة وخمسين عاماً تقريباً .

---

(١) انظر ديوان [الناس والريح]، خليل حاوي قصيدة [و جوه السندباد] (ص ٣٤ – ٣٧) .

(٢) انظر السابق نفسه (ص ٨ – ١١) .

(٣) انظر د. جوزيف شريم : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة ، ص ١١٩ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ و ٤ ، يونيه ١٩٩٤م .

(٤) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ .

الثانية : أن احتمال تأثره بالشعر الكمي القديم واردة ، فقد كان الشعر اليوناني ، واللاتيني ، والهندي ، شعراً كمياً ، ولكن هناك من الخلافات في طبيعة هذه اللغات مع اللغة العربية ما لا يسمح باستعارة عروضها .

فاللغات غير العربية ، الهند أوربية ، تختلف في مسألة جوهرية ، تتصل بطبيعة اللغة ، وطبيعة الوزن الشعري " فالعربية وإن كانت تميز مثل اللاتينية واليونانية والهندية القديمة بين الحركات القصيرة والطويلة ، فإن البناء اللغوي بالعربية .. يتيح استعمال كلمات من الوزن نفسه وبالتصريف نفسه ؛ إذ إن لها التكوين الشعري نفسه . ومن ثم يمكن إبدال الكلمات بالشعر – إذا لم تكن كلمات القافية – بأخرى دون المساس بالوزن ، وهذا ما حدث فعلاً لكثير من الأبيات .../... وهذا لا يمكن أن يحدث في النصوص الشعرية اليونانية أو اللاتينية ، حيث يعد الوزن وسيلة مهمة ؛ لأن صوت الكلمات بالبيت لا يمكن أن يتغير بسهولة دون أن يتغير الوزن " (١) .

وهكذا يظهر لنا أن القانون اللغوي الصرفي في العربية يتحكم في كيفية العروض العربي الكمي الذي يحمل في بعض مقاطعه ، وحروفه ، النبر والتنغيم . وهذا عرف صوتي عربي حددته أجهزة النطق والاستماع لدى المتحدث والمتلقي ، ويزيد على ذلك فكر المرحلة ومفهوم الشعر عندها .

وهو مفهوم يفرض شكلاً مناسباً له ، يتضح من المقارنة والموازنة بين اللغات والأدب الموسيقى في الجغرافيا المحيطة للعرب ، أو المشاركة لها في المكان . ويفيد – في ذلك – التعرف على الشكل الأدبي الذي خرج منه الشعر العربي ، وتحليل النماذج الأولى للكلام الموزون أو المنغم في الشعر والنثر على السواء (٢) .

---

(١) انظر د. محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، ص ٣٨ – ٣٩ ، القاهرة ١٩٧٦م .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ، ص ٥٨ .

[٤] الخصائص الفيزيقية لمكونات الموسيقى والإيقاع:

إن ما يهمنا في توظيف المستوى [الفونولوجي] أم المستوى [الفونتيتيكي] هو ردة فعل القارئ [الصوتية – الموسيقية] تجاه القصيدة [أو القصائد] موضوع التحليل،فلا أحد يخطر على باله أن يتحدث عن موسيقى شعرية إلا إذا كان تكرار بعض الأصوات – أو الحروف – استثنائياً ، بحيث أنّه يلفت انتباه القارئ [١] .

نعم ، إن الأهمية هنا للقارئ الذي يعيد إحياء القصيدة ، عندما يعيد قراءتها : فالقصيدة تحيا من جديد لمجرّد أن يتعامل القارئ معها ، فالعلائق بين القارئ والقصيدة من الأهمية بمكان .

وهذا ما عبّر عنه من الناحية المبدئية [ريفاتير] عندما كتب يقول : " لقد خطونا خطوة أساسية باتجاه حلّ مسألة الأسلوب ، عندما اعتمدنا لدراسة الاستعمالات الأدبية اللغوية وجهة نظر القارئ وليس المؤلف ، أي وجهة نظر من يتوجّه إليه الأسلوب ، وعندما اكتفينا بدراسة مظاهر البنيان التي تهمّ القارئ " [٢].

هذا ومن خلال هذه القراءة – حتى ولو كانت صامتة – فإن نوعاً من الجدل قائم بين شكل مكتوب فعلاً ومادة صوتية موجودة بالقوة . من البديهي القول إن القارئ يهتم بادئ ذي بدء ، وهو أمام قصيدة ما ، بما توحيه إليه من موسيقى ، وهي إحدى أهم الركائز الشكلية للقصيدة العربية المعاصرة :

" الحرص على الموسيقى الضمنية من خلال تآلف الحروف والألفاظ وتلاؤم أصواتها المركبة في تيار نغمي يتحد بالموسيقى الداخلية الخفية ، [حيث يتم توافق الإيقاع اللفظي مع الإيقاع المعنوي " [٣].

---

(١) انظر : A. Kibedi. Vrga. Les constantes du poeme, P. ١١٣ , La Haye. ١٩٦٣ .

(٢) انظر M.Riffaferre, Essais de Stylistique Structurale,P.١٤٤, présentation et traduction de Daniel Delas paris, Flammarion. ١٩٧١ .

(٣) انظـر جميل جبر – خليل حاوي : سلسلة شعراء لبنان ، ص ٢٠ ، دار المشرق ، بيروت ١٩٩١م .

وهذا ما قاله خليل حاوي : " أما الإيقاع فهو أهم عناصر الشعر ، فكل قصيدة تخلو من نمط معيّن من الإيقاع يميزها عن الإيقاع المعهود في النثر ، فهي لا تخرج عن نطاق النثر " (١) .

إذن يتوجّب على القارئ أن يبحث عن هذا الإيقاع الذي هو " انسجام بين إيقاع الذات الشاعرة وإيقاع اللغة العميق " (٢) . فلنبدأ بالبحث أولاً بطريقة تجريبية عن عناصر هذا الإيقاع الأساسية ، انطلاقاً من تحديد للأصوات اللغوية وفق مخارجها ، كما وردت في [صناعة الكتابة] (٣) .

وتكون موسيقى الشعر عنصراً مهيمناً ، ومركزاً يجمع بقية العناصر المشاركة في التشكيل ، ويحسب ذلك وفق مفهوم الشعر نفسه ، فمفهوم الشعر العربي عبر عصوره كلها ، لم ينكر الوزن والقافية [أو الموسيقى] ، فقد ظل مئات السنين : الكلام الموزون المقفي المقصود الدال على معنى ، وعندما تساقطت من هذا التعريف وحدتا الوزن والقافية وتحولتا إلى صيغ تفعيلية تقفوية جديدة ، تعترف بالتطور الحادث في النص الشعري دون أن تنكر القديم ، بل جعلته مرحلة من مراحل تطورها . أصبحت القصيدة وأصبح النص الشعري يقوم على التنوع ، ووحدة التفعيلة مع حرية في التعامل مع القافية والروي .

وبذلك يحمل كل تعبير موسيقاه ، وتحمل كل رؤية موسيقاها ، يحمل كل نص شعري أو نثري موسيقاه ، بصرف النظر عن التفعيلة أو القافية ، إنما القصيدة لا تستغني عن وزنها وإيقاعها حتى لا تتحول إلى قصيدة الدلالة .

كما نشير هنا إلى أن الوزن العروضي أو التفعيلي التقفوي أو غير ذي القافية ، يسير وفق إيقاعات الوزن واللغة المتاحة المكونة له عند التركيب ، بينما

---

(١) انظر السابق نفسه ، ص ٦٢ .

(٢) انظر صحيفة [النهار] اللبنانية ، بتاريخ ١٩٩٣/١/١٣م .

(٣)انظر فيكتور الكك ، وأسعد علي : صناعة الكتابة ، ص ١٦٨ – ١٧٠ ، بيروت ، ١٩٧٧م ، ط٣ .

تأتي عناصر صوتية غير متوقعة أو متوقعة ومحسوبة تضيف إلى موسيقى النص ، مستوى آخر من موسيقى الظواهر البديعية على سبيل المثال .

أن تضيف إليها خصائص صوتية يكررها الشاعر ويبثها بين سطور نصه ، وتصب كلها في أذن المتلقي ، وتمتزج مع غيرها لتؤلف موسيقى النص الشعري ، ويتضح هذا لدى كثير من الشعراء الذين يفضلون صيغاً صرفية محددة عند الجمع أو الوصف أو التصغير أو التفخيم ، أو استعمال صيغ إنشائية بلاغية تستدعي صيغاً صرفية يكثر من استعمالها أو تكرارها .

ويدخل في هذا الشأن سيطرة بعض الحروف أو المقاطع على صوتيات النص الشعري لدى الشاعر ، ولا يختلف في ذلك شاعر قديم أو حديث ، فلا تزال الخصائص اللغوية العربية مستمرة متواصلة في كل نصوصها بما فيها النص الشعري .

فحين يقول امرؤ القيس :

" وسل سل ، وسل سل ، ثم سل سل ، وسل سل

وسل دار سلمى والربوع فكم أسل

لا يمكن أن نستبعد دور حرف [السين] وتكراره عن التركيب اللغوي والقياس على التفعيلة في بحر الطويل ، فكل ذلك يشكل موسيقى البيت التي هي أكبر من العروض أو المستوى العروضي بطبيعة الحال . وقد ضربنا هذا المثل القديم لدى أول شاعر وصلنا إنتاجه لنعلم أن هذه الموسيقى مرتبطة بالشعر العربي منذ نشأته .

ويمكن أن نعالج هذه الظواهر الصوتية من زاوية البديع أو التجنيس والتكرار ، ولكنها على أية حال ظاهرة موجودة في الشعر العربي ، لكن الشعراء العرب لم يبالغوا فيها ، ولكننا – في النهاية – لا نفصل بلاغة السؤال في البيت عن هذا التكرار .

ويمكن أن نلاحظ تكرار كلمة أو حرف لدى شاعر آخر يكرر حرف [الشين] أو [القاف] أو غيرهما من حروف المعجم العربي .

فقد قال الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني

شاوٍ مشلٌ شلول شلشل شول

ولن نستطيع أن نبعد وشوشات صوت الشين عن الدلالة المطلوبة .

وإذا قال المتنبي :

أرق على أرق ومثلي يأرق

وجوي يزيد ودمعة تترقرق

فإنك لا تستطيع فصل القاف عن القلق ، أو فصل تكرار القاف وكلمة الأرق عن الأرق الزائد نفسه داخل نفس الشاعر .

ومن المنطلق نفسه لا نستطيع أن نفصل توالي القافات لدى [أحمد شوقي] عن دقات القلب التي يصورها صوتياً بقوله :

" دقات قلب المرء قائلة له

إن الحياة دقائق وثوان

يضاف لذلك الاستعمالات الخاصة بالشاعر في كل نص على حدة ، وهي خصيصة نسميها هنا كما يقول [ميشيل ريفاتير] التقوية الأسلوبية التي " تنتج من إدخال عنصر غير متوقع في نسق ، فهي تفترض إشعاراً بالانقطاع الذي يغير السياق ... السياق الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع " (١) .

كما يقطع توالي الحروف أو الكلمات ، السياق ويتحول الاهتمام بالبيت المفرد نفسه ، والنظر في علاقاته الصوتية الإيقاعية الموسيقية . فهناك جامع

(١) M.Riflaterre, Essais de Stylistique Structurale .

للبيت كما أن هناك جامعاً للنص كله ، فهذه الأنساق الصوتية المستشهد بها في الأبيات السابقة تثبت كلامنا عن تداخل المستويات الصوتية الموسيقية في النص الشعري .

وهنا تقف موسيقى الشعر كتجلٍ أسلوبي ، وليس عنصراً مستقلاً أو قالباً تصب فيه الدلالة ، يضاف من الخارج ، بل هو ناظم الأصوات والدلالات والمجازات ، بل الأسلوب الذي هو تجلٍ له . وهذا ما يجعل موسيقى الشعر محط أنظار كثير من العلوم الحديثة [١] .

واتجهت بعض الدراسات إلى البحث في أسس الأوزان العربية وطبيعتها ، وقد بدأ المستشرقون هذه المحاولات ، فحللوا الأوزان العربية في ضوء مفهوم المقطع [٢] ، وتابعهم في ذلك بعض الدارسين العرب ، مثل :

د. "إبراهيم أنيس" [٣] ،و " د. عبد الله الطيب " [٤] ، و"د. شكري عياد " [٥] ، و" محمد العيّاشي " [٦] ، و " زكي عبد الملك " [٧] .

وحاول بعضهم أن يفرض على الأوزان العربية التفاعيل المصطلح عليها في بعض اللغات الأوربية [٨] ، وأقحم بعضهم على الشعر العربي ما لا يتفق

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٣١ .

(٢) Wright, William, A. Grammar of the Arabic language, the University press, Cambridge, ١٩٦٧, ٤ th. Part, P. ٣٦١ .

(٣) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر .

(٤) انظر د. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

(٥) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي .

(٦) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٨م .

(٧) Abdel-Malik, Zaki N., towards a new theory of Arabic prosody مجـلة [اللســان العربي] ، الرباط مجلد ١٦ ، ج١ ، ١٩٧٨م ، مجلد ١٨ ، ج١ ، ١٩٨٠ ، مجلد ١٩ ، ج١ ، ١٩٨٢م .

(٨) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٦٢ وما بعدها .

وطبيعة اللغة العربية ؛ إذ جعل النبر في الأوزان وظيفة أساسية ، كما فعل [فايل][1] وتابع هذا الاتجاه بعض العرب ،على تفاوت بينهم في تقدير وظيفة النبر.

ومن هؤلاء :

د. " محمد مندور " [2] ، و د. " محمد النويهي " [3] ، ود. " عوني عبد الرؤوف " [4] ، و د. " كمال أبو ديب " [5] .

أما د. " إبراهيم أنيس " فقد أراد أن يجعل لنغمة المقطع وظيفة أساسية في الأوزان العربية [6] . ويحاول الآن بعض الباحثين تعزيز قوانين علم العروض العربي وقواعده بعلوم أخرى لدرس النص الشعري وبيان خصوصيته ، وارتباط ذلك بثلاثة أسباب جوهرية هي :

- تطور العلوم ، ووسائل القياس السمعي والصوتي والفني .
- تطور النظرية النقدية واللغوية والبلاغية حتى ضمت الدراسة اللغوية في كل فروعها .
- تطور شكل النص الشعري عبر العصور ، ونلاحظ – تبعاً لذلك – أن دراسة الإيقاع الشعري أو موسيقي النص الشعري ، تتنوع وتتطور ، وهي لا تزال صالحة للدرس والتطوير .

---

(١) Weil, W, in : Encyclopedia of Islam, London, ١٩٦٠, Arud .

(٢) د. محمد مندور : الشعر العربي ، غناؤه ، وزنه ، مجلة كلية الآداب ، جامعة فاروق الأول ، الإسكندرية ، مجلد ١ ، سنة ١٩٤٣م .

وانظر د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط٣ ، د.ت ص ٢٥٦.

(٣) د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، ودار الفكر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١م .

(٤) د. محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف .

(٥) انظر د. كمال أبو ديب :في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، ١٩٧٤م.

(٦) انظر د. إبراهيم أنيس : عناصر الموسيقى في الشعر العربي ، مجلة [الشعر] ، القاهرة ، أبريل ١٩٧٦م .

ولكن لابد من الآخذ في الحسبان أن وسائل هذه العلوم تختلف عن الوسائل الخاصة بعلم النص الشعري [١] .

يقسم النظام المقطعي للغة العربية ، وهو معيار لقياس الكم في هذه اللغة الحدث اللغوي إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات ، ويتحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها ، والمثال الواضح على ذلك هو المقطع الطويل ؛ إذ يتكون أحد نوعيه من صوتين : صامت + صائت طويل ، يتكون النوع الثاني من ثلاثة : صامت + صائت قصير + صامت ، ومع ذلك فإن النوعين يتساويان كمياً؛لأن الصائت الطويل يساوي الصائت القصير+ الصامت [٢] ، والأمر نفسه يمكن أن يجده أيضاً في المقطع الزائد الطول ، وهنا نجد أن ميزة التقسيم المقطعي تكمن في أنه تقسيم دقيق للكم الزمني ، هذا رغم الإحساس الذاتي بأن المقطع الذي ينتهي بصائت طويل أطول من نظيره الذي ينتهي بصامت . فحروف المد عنصر إبطاء للإيقاع ، وإن الزحافات عنصر إسراع له – في الغالب – تقوم بدور مهم في تنويع النمط الوزني المنطلق والمجرد [٣] .

والمدى الزمني هو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق أي " الفترة التي يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه أثناء إنتاج صوت بعينه ، حيث إن المقطع يتكون من أصوات بكمياتها وأن كميته تتحدد من جملة كميات الأصوات المكونة له ، وهذا يتضح في تقسيم المقاطع إلى قصير وطويل وزائد الطول حسب الأصوات المكونة لها " [٤] .

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٠٩ .

(٢) انظر د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ص ٧١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

(٣) انظر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١١٣ .

(٤) انظر د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ، ص ٤٨ ، ط٢ ، مطبعة الكيلاني بالقاهرة ١٩٦٨م .

ولقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوي إلى أجزاء سموها بالمقاطع وكل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين ، ويتكون من أكثر من صوت ، وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هي :

١ – المقطع القصير : ويرمز له بالرمز [ب] ويتكون من :

صامت consonant + صائت vowel قصير مثل الباء واللام حرفي الجر .

٢ – المقطع الطويل : ورمزه [–] ويتكون من :

صامت + صائت طويل مثل [لا] .

أو من صامت + صائت قصير + صامت مثل [لمْ] .

٣ – المقطع زائد الطول ورمزه [ ] ويتكون من :

صامت + صائت طويل + صامت مثل دارْ ، قالْ .

أو من صامت + صائت قصير + صامتين مثل حَبْرْ (١) .

ومن المهم أن نلاحظ الدور الأساسي الذي تلعبه الصوائت في هذا التقسيم سواء أكانت طويلة [مد] أم قصيرة [حركات] ذلك أن هذه الأصوات تعتبر [الأصوات المقطعية] التي تحتل قمم المقاطع ، إنما تحتل الصوامت الوديان (٢) ، ومعنى هذا أن هذه الأصوات تعد أطول أصوات العربية ، وهي الأصوات الحنجرية قوية الإسماع – إلخ ؛ لأنها هي الأصوات التي تنطلق موجتها دون عائق من الجهاز النطقي للإنسان .

---

(١) راجع عن نظام المقاطع في العربية :

د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٩٧ ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٠ .

د. محمود فهمي حجازي : المدخل إلى علم اللغة ، ص ٥٣ ، دار نشر الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

د. عبد الرحمن أيوب : المرجع السابق نفسه ، ص ١٤٠ وما بعدها .

(٢) انظر د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ، ص ١٤٠ .

وفي اللغة العربية يشيع النوعان الأول والثاني من المقاطع ، بينما يقل النوع الثالث ؛ نظراً لأنه يندر اجتمع ساكنين إلا في قواف مخصوصة ، كما يقول التبريزي [1] ، ويذهب [كانتينو] إلى أن علماء الأصوات .. يقدرون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب ٤٥ % ، ويقدرون نسبة المقاطع الطويلة بـــ ٥٥% [2] ، وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو واضح .

وهنا تتدخل طبيعة الصوت مع زمن نطقه ، أي [الصوت والزمن] في عملية تركيب صوتي [وفق المقاطع والنبر والتنغيم] ليشكل ما تحبه [النفس] من إيقاعات وأوزان . فيستمر وزن بإيقاعاته ، ونبره ، ويتباطأ آخر ، ويندثر الوزن غير المتفق مع طبيعتي المتلقي والمبدع على السواء .

وقد وضح من قوانين عروض الخليل ، أن الوتد المجموع والسبب الخفيف يقفزان بالوزن ، ولهذا تبنى الذوق العربي في الجاهلية والإسلام ، البحور ذات الوتد المجموع أكثر من غيرها ، كما تبنى في الوقت نفسه البحور ذات التفاعيل الثنائية المختلفة ؛ لأنها تقوم على فكرة تنويع الإيقاع ، وخففت من اعتمادها على البحور الصافية ، رغم دورانها لدى شعرائهم .

وساعد هذا النغم ، ما أصبح في القصيدة من تقاليد موسيقية إيقاعية كالتصريع والتقفية والروي وعلل الزيادة ، واستعمال الأوزان منهوكة ومشطورة وكاملة منوعة بما تحتميه الموسيقى الناتجة عن الزحافات والعلة ، واستعمال التلوين الصوتي بحروف العلة [الواو ، وألف المد ، والياء] ، أو بتكرار حروف قريبة من بعضها أو متماثلة ، وربما مخالفة ، تفعل فعل الجناس والطباق في المعنى . وهنا كان مفهوم [اللفظ] لا يدل على الكلمة المفردة ، بقدر ما يدل على كيفية نطقها وضبطها وتنغيمها وفق هذه العناصر الصوتية مجتمعة . وهو أمر لا

---

(١) انظر الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ص ١٨ ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، سنة ١٩٧٧م .

(٢) Jean cantineau, Etudes de linguistique arabe, paris , ١٩٦٠ .
نقلاً عن محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٣٤ .

يقصده الشاعر بقدر ما هو مران لغوي ، وذوق حيوي متواصل مع غيره من الإنتاج الشعري .

كما يتضح مفهوم [المعنى] أو [الدلالة] أكثر من ذي قبل ، فلا يقف عند معنى المفردة ، أو مجمل معاني النص كله ، بل يتعداه إلى غرض القصيدة ، وموضوعها ، ومادة تكوينها ، ولا ننسى في هذا السياق الضرورات الشعرية ، وما تضيفه لموسيقى النص وحريته وسهولة حركته .

ويكون الفصل الواضح لدى النقاد والبلاغيين بين [اللفظ والمعنى] منشؤه هذا المفهوم المتسع للفظين : اللفظ والمعنى ؛ لأن الكلام هنا يتحول إلى مستوى صوتي [اللفظ] يمكن التحدث عنه منفصلاً مرة ، ومتصلاً بالمستوى الدلالي المعنوي مرة أخرى [1] .

والشعر العربي يعيد تنظيم مقاطع اللغة العربية في نظام مختلف ، له قدر عال من التكرار المنسق ، ورغم أن الخليل بن أحمد – مثل غيره من اللغويين القدماء – لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي ، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائماً على إحساس بمسألة المقطع هذه بأن الوحدات الصغرى عند الخليل : السبب والوتد والفاصلة بنوعيها لا تتطابق مع التقسيم المقطعي ، [إلا في السبب الخفيف الذي يساوي مقطعاً طويلاً] ومع ذلك فإنها يمكن أن ترد إلى مكوناتها من المقاطع ، فالسبب الثقيل يساوي مقطعين قصيرين ، والوتد المجموع يساوي مقطعاً قصيراً وآخر طويلاً ، والوتد يساوي مقطعاً طويلاً وآخر قصيراً .

وهكذا الأمر في الفاصلتين الصغرى والكبرى مقطعان قصيران وثالث طويل والكبرى ثلاثة مقاطع قصيرة ورابع طويل ، وعلى هذا الأساس نستطيع تحويل تفعيلات الخليل إلى مقاطع على النحو التالي :

فعولن ‏ ∪ – –

---

(1) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٠١ .

فاعلن — ∪ —

مفاعيلن ∪ — — —

مستفعلن — — ∪ —

فاعلاتن — ∪ — —

متفاعلن ∪ ∪ — ∪ —

مفاعلتن ∪ — ∪ ∪ —

مفعولات — — — ∪

وهذا يمكن تحويل أوزان العروض العربي الستة عشر إلى موازيات مقطعية ، كذلك يمكن أن ندرك أن التغيرات التي تطرأ على هذه التفعيلات والتي تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعي ، فإذا كان عمل الزحافات هو تغير ثواني الأسباب إما بتسكين متحرك ، أو حذف ساكن أو متحرك ، فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعاً طويلاً أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير (١) .

أما العلل فإنها إما أن تزيد السبب مقطعاً طويلاً أو تنقصه أو تزيده مقطعين : قصير وطويل [أو طويل وقصير] أو تحويل الطويل إلى قصير أو تحويله إلى مقطع زائد الطول ... إلخ (٢) .

فللصـــوت خصـــائص فيـــزيائية ، ونغمية كامنة وأخرى تظهر مع السياق ظاهـــرة ، وكلاهمـــا الكامـــنة والظاهـــرة يمكن التحدث عنها وتوصيفها ، وبيان إمكانياتها وإمكاناتها قبل الدخول إلى تشكيل النص الشعري ، وبعده ، حتى تتكون

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٤٩ ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٥م .

(٢) انظـــر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١١٤ .

مــن هــذه السياقات قوانين جريان الصوت وسكونه ، واستحسانه أو استخفافه ، وتقبيحه وتحسينه .

وقــد أحــس عــبد القاهر الجرجاني بأن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصــاً مــن الــتأليف ، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب ... / ... إن المعنى الذي كانت هذه الكلم به بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معــلومة ، وحصــولها عــلى صــورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم أي الاختصــاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل " (١) . وقضية العقل التي تحدد المعنى الذي يطلب لهذه القضية بتجنيسها الصوتي بعامة ، وتصويرها الشعري بخاصة .

ويعــني هــذا أن المعنى بدلالته الواسعة يسوق ما يطلبه من تراكيب لغوية ووزنية وتصويرية في وقت واحد ؛ لأن كلام الجرجاني يفهم منه وحدة المصدر ، أو وحــدة المعنى ، أي يتحول المعنى الكبير إلى مركز يضم إليه أطراف التجربة الشعرية ، وطرق تشكلها وصياغتها (٢) .

ومــن الخصائص الفيزيقية التي حاول المحدثون من المستشرقين والعرب اســتثمارها لكشف ما في النص الشعري من إمكانات يمكن توظيفها في الاستدلال عــلى المضمون من ناحية وعلى التأثير في المتلقي من ناحية أخرى سواء أكانت هــذه الإمكانــات فــي الأبنية العروضية أم في مادة اللغة بسكوناتها من حروف وحــركات ومفردات ، من هذه الخصائص النبر [stress] وهو ارتفاع في علو الصــوت loudness ينــتج عــن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحاً عن غيره من المقاطع المحيطة .

---

(١) انظــر عــبد القاهــرة الجــرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق هــ. ريتر ، مكتبة المتنبي ، القاهرة ، د.ت ، ص ٣ ، ٤ .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٠٢.

وعلى نحو أكثر دقة ، يمكن القول إن كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة أو ضعيفة ، وأن كل درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبراً ، وينتج النبر بالضرورة عن عملية إنتاج الأصوات في كل اللغات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده ، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه ، فبعض اللغات يستفيد منه مؤثراً في المعنى للتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه [١] والبعض الآخر يثبته في مكان معين .

وفي اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر ؛ لأن وجوده لم يدرك أصلاً إلا في العصر الحديث ، يقول [برجشتراسر] : " إن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط [النبر] أصلاً " [٢] ، وإن كنا نستطيع أن نجد عدداً كثيراً من النصوص التي يرد فيها مصطلح النبر بمعان مختلفة – لدى الفلاسفة – فالفارابي يقول : " [النبرات] .. هي نغم قصار أطول مداتها في مثل زمان النطق بوتد ، وتبتدأ هذه النغم بهزات خفاف " [٣] .

وابن سينا يقول : " ومن أحوال النغم : النبرات وهي هيئات في النغم مدية ، غير حرفية يبتدي بها تارة وتخلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر في الكلام ، وربما تقل فيها إشارات نحو الأغراض ، وربما كانت مطلقة للإشباع ، ولتعريف القطع ، ولإمهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام ، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير أو غضبان ، أو تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك ، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها مثل إن النبرة قد

---

(١) انظر د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص ١٩٠ ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٧٦م .

(٢) انظر براجشتراسر : التطور النحوي للغة العربية ، ص ٤٦ ، المركز العربي للبحث والنشر ، ١٩٨١م .

(٣) انظر الفارابي : الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، ص ١١٧٣ ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، د. ت .

تجعل الخبر استفهاماً والاستفهام تعجباً ، غير ذلك ، وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة ، وعلى أن هذا شرط ، وهذا محمول ، وهذا موضوع " [1] ، ومفهوم النبر هنا أقرب إلى مفهوم التنغيم في العصر الحديث .

أما ابن رشد فإن لديه نصاً يعني فيه بالنبر الإطالة أو الإشباع [2] ، وأما المعنى اللغوي للنبر عند ابن منظور ، فهو [الهمز] قال وكل شيء رفع شيئاً فقد نبره ، وقال اللحياني رجل نبار صياح ، ابن الأنباري : النبر عند العرب ارتفاع الصوت يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو ... والنبر صيحة الفزع ، ونبرة المغني رفع صوته عن خفض " [3] .

ومن الواضح أن للنبر هنا مفاهيم مختلفة أقربها إلى المعنى الصحيح هو المفهوم اللغوي ، ثم نص الفارابي ، ولكن المهم بعد ذلك هو أن الفلاسفة أنفسهم يعترفون بأن النبر ليس موجوداً في الشعر العربي ، يقول ابن رشد : " فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات " [4] .

ويذهب د. كمال أبو ديب إلى إعطاء النبر أهمية أكبر في الكلمات العربية ؛ إذ يرى أنه يرتبط بالمقاطع الدالة معنوياً ، وهو يعتمد في ذلك على وجود [الجذر] في المشتقات العربية ، هذا الجذر – في رأيه – مائع لا يحمل نبراً محدداً ، أما الزيادات التي تلحق بهذا الجذر ، فهي حاملة النبر ، وهي في الوقت نفسه حاملة الدلالة ، فالفعل [قتل] – مثلاً – لا يحمل نبراً محدداً قبل أن يدخل في السياق ، فإذا اشتققنا منه اسم الفاعل [قاتل] صار لدينا عنصر جديد صوتياً ومعنوياً ، هو

---

(1) انظر ابن سينا : الخطابة ، ص ١٩٨ ، ٢٢٣ ، تحقيق د. محمد سليم سالم ، نشر وزارة المعارف العمومية ، الإدارة العامة للثقافة ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٤م .

(2) انظر ابن رشد : تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٤ ، تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧م .

(3) انظر ابن منظور : لسان العرب ، ط بولاق ، ٣٩/٧ .

(4) انظر ابن رشد : تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٤ م .

الألــف ، وهذا العنصر الجديد يكون هو حامل النبر [التأكيد] دلالة على أهميته المتميزة عن بقية العناصر [١] .

ورغــم أن هذه الفكرة شيقة – كما يقول صاحبها – إلا أن صحتها محدودة إلى درجة كبيرة ، كما هو واضح من امتداداتها في كتاب الدكتور أبو ديب ، فهو – مــثلاً – يقترح وضع النبر في [مستقتلن] على القاف ، وهو عنصر في جذر الكــلمة ، وفي مقتلة على التاء ، وهو أيضاً عنصر في جذر الكلمة [٢] ، كذلك لا تفيــد هذه الفكرة إطلاقاً في حالة الجوامد ، ولهذا السبب فإن " د. أبو ديب " يعود إلى الاهــتمام بالتتابع الصوتي للكلمة ويعتبره متفاعلاً مع تأثير العناصر ، بحيث يصبح " النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة " [٣] .

غيــر أنه مما لاشك فيه أن الإطار العام للحالة مفيد جداً ، بمعنى أننا حتى إذا انطلقــنا من ملاحظة موقع البناء الصوتي للكلمة ، فإننا ندرك ارتباطاً واضحاً بيــن النــبر وبين المعنى ، أو – تحديداً – تأكيد المعنى ، فنحن تميل عادة – في نطقــنا – إلى تــأكيد المقطع المهم من الكلمة ، المقطع الذي نريده أن يصل إلى الســامع أكــثر مــن غيره ، وربما كان هذا هو منطلق القول بأن " النبر وطول المقطــع يجــتمعان في معظم الكلمات العربية ، فيقوى كل منهما الآخر ، وربما انفــرد النبر فأبرز مقطعاً قصيراً له أهمية خاصة في المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متواليين ، فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة – ككل – ما لا يكون لاجتماعها على مقطع واحد " [٤] .

---

(١) انظــر د. كمــال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٢٩٧ – ٢٩٨ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤م .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٢٩٨.

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ٣٠٨ .

(٤) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٤٩ – ٥٠ ، وجان كانتينو : دروس في علم الأصوات العربية ، ص ١٩٤ – ١٩٥ ، ترجمة صالح القرماوي ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦م .

وأكثر الذين تحدثوا عن أساس الوزن في الشعر العربي تناولوا الكم أو النبر أو الكم والنبر معاً .. ولكن " د. إبراهيم أنيس " اهتم بصفة صوتية أخرى يراها أساسية في موسيقى الشعر العربي ويسميها [الإيقاع] وهي في مصطلحه : (نغمة صاعدة في مقطع منبور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمة بمثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر) أي أنه مزيج من النبر والتنغيم .

ويقول " د. أنيس " إنه بعد استقراء كثير من النماذج الشعرية التي جاءت من البحور الأربعة الشائعة في الشهر العربي [الطويل والبسيط والكامل والوافر] استطاع أن – يستنبط القاعدة التي يتحدد بها موضع الإيقاع بين المقاطع الثلاثة التي تتوسط الشطر الشعري والقاعدة هي :

يتراوح الإيقاع بين ثلاثة من المقاطع في وسط الشعر ، ويقع على واحد منها بشرط أن يكون هذا المقطع من النوع الطويل [مثل : من – ما – مي – مو] ، وبشرط ألا يكون في نهاية كلمة ، وألا يحتوي على اللام التي هي جزء من أداة التعريف .

ويتحدد موضع الإيقاع حينئذ باختيار أحد هذه المقاطع على أساس الترتيب التالي:

[أ] إذا اشتملت المقاطع الثلاثة على ألف مد كان الإيقاع على مقطعها أما إذا اشتملت على ألفي مد ، آثر الإيقاع مقطع الألف الثانية .

[ب] إذا اشتملت هذه المقاطع على مد غير الألف (ياء أو واو) كان الإيقاع على مقطعه ، وفي حالة اشتمالها على حرفي مد ، يؤثر الإيقاع الثاني منهما .

[ج] إذا لم تشتمل المقاطع الثلاثة على حرف مد كان الإيقاع على المقطع الذي استوفى الشروط الآنفة ، فإن وجد مقطعان مستوفيان لها ، كان الإيقاع الثاني منهما [١] .

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : مجلة [الشعر] ، القاهرة ، ابريل ، سنة ١٩٧٦م [بعنوان : عناصر الموسيقى في الشعر العربي] .

ولــم يشــر " د. إبراهيم أنيس " إلى الشعر الجديد .. ولكنه في " موسيقى الشــعر " لاحظ أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر العمودي في نبر المقاطع ، ولا في الإيقاع وإنشاد الأشطر (١) .

لاشــك أن عناصر كثيرة تصل الشعر بالموسيقى ، ولكن صحيح أيضاً أن هــناك عناصر أخرى كثيرة ، تفصله عنها (٢) ، الأمر الذي لا يجيز لنا أن نطابق بينهما تماماً على النحو الذي فعله المستشرق الفرنسي جويار .

يمكــن القول – إذن – أن جويار يجيب على السؤال الخاص بالعلاقة بين قواعد النبر اللغوي ، والنبر الشعري بالنفي ، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر فــي اللغة العربية ، فإنه ينطلق من النبر الذي وضعه على التفعيلات العروضية ، والــذي يستند إلى نظريته الموسيقية فكأنه يقيس اللغة أيضاً على الموسيقى ، وهذا تصور مقلوب للقضية .

وجويــار لا يعالج إيقاع الشعر العربي ، هو يعالج هذا الإيقاع كما وصفه الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري ، وهذه المسألة لا تقتصر على جويار وحده ، بل وتمتد بعد ذلك ، حتى عند الذين يجيبون على سؤال العلاقة بين النبر اللغوي والنبر الشعري بالإيجاب .

ويــرى د. كمال أبو ديب أن النبر الشعري هو النبر النابع [من التركيب النووي للتتابعات بصورتها المجردة ، ويمكن لذلك أن يسمى " النبر المجرد " أو " النبر القالب "] (٣) ، وهو يقصد بهذه التتابعات المجردة التفعيلات الخليلية ، رغم أنــه قد سبق أن رفضها في الفصلين الأول والثاني من كتابه (٤) ، فهو يأخذ هذه التفعيلات ومعظم تركيباتها [في أوزان] ليضع عليها نماذج النبر كما في :

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٣٤١ وما بعدها .

(٢) chatman.S., Atheory of Meter. Moutan & co. London, ١٩٦٥ . P. ١٨٧ .

(٣) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ، ص ٣١٢ .

(٤) انظر السابق نفسه .

المتقارب : - - ٥ - ٥   - - ٥ - ٥

الطويل : - - ٥ - ٥   - - ٥ - ٥ - ٥

الهزج : - - ٥ - ٥ - ٥ ...... إلخ

ونماذج النبر هذه – طبعاً – ناتجة عن قواعد النبر اللغوي ، ولكنه يتجاهل الواقع اللغوي ، ويلجأ إلى الصورة المجردة : [التفعيلات الخليلية] ليعدها أساس الإيقــاع ، الذي يمكنه أن يكشف عن الطبيعة النبرية للشعر العربي ، وهو يدرك صــعوبة – وخطــر – ذلك النهج – ولكنه يبرره : " قد يوحي ما يقال بأن النبر الشــعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقاً على أساس مــن الــوزن نفسه ، وهذا الاستنتاج صحيح إلى درجة كبيرة ، ولكنه نسبي في انطــباقه عــلى الــلغات المختــلفة ، ثمــة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللامحدوديــة أعلى " [١] ، غير أن هذا التبرير يصبح عديم الجدوى ، إذا تذكرنا حكماً للمؤلف نفسه وفي الموضع نفسه تقريباً [٢] ، بأن التلاعب بنبر مفردات اللغة العربية " الانعزالي .. شبه مستحيل " .

غيــر أن نظــرية أبــو ديب لا تقف في منهجها عند هذه الحدود ،بل هو يعطــي لهــذا النبر الشعري " المجرد " أقصى حدود الفعالية ، فـــ " هو الفاعلية الجذرية في صنع الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، وهو النــبر الــذي يحــدد أطر التجاوب الإيقاعيّ ، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى ، ويصــنع فــي النهاية شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه " [٣] ، وهو وإن أعطي للأســاس الكمــي دوراً ، فإنه يجعله " كتلة حركية لا تصنع إيقاعاً ، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية " [٤] .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ، ص ٣٠٧ .

(٢) انظر السابق نفسه ، ص ٣٠٩ .

(٣) السابق نفسه ، ص ٣١٢ .

(٤) السابق نفسه ، ص ٣١٦ .

ويكـــون مـــن الطبيعي – بعد هذه الأهمية للنبر المجرد [الشعري] – أن يسعى د. كمال أبو ديب إلى إعطائه السيطرة الكاملة على الإيقاع ، بل وعلى النبر الـــلغوي الواقعي ، وأن يسعى – بالتالي – إلى تحقيق نظام النبر الشعري ، على حســـاب النـــبر الـــلغوي الواقعـــي ، ولو أدى ذلك إلى قسر هذا الأخير ، أو إلى التلاعب بالقواعد نفسها (١) .

لقـــد أقـــام [جويار] فهمه لإيقاع الشعر العربي عامة ، ولقضية النبر فيه خاصـــة على الأساس الموسيقي ، لا على الأساس اللغوي ، بمعنى أنه انطلق من [القـــدر الموســـيقي] ليزن به تفعيلات الخليل وأوزانه فـــ " الأوزان العربية كلها تـــتكون من أزمنة أربعة [٤/٤] ... الوزن العربي – أي وزن عربي – يتكون من مقطع منبور [هذا معنى النقرة القوية] قيمته زمن موسيقي ، يليه مقطع ثان غير منـــبور ، قيمته زمن موسيقي ، أو مقطعان ، أو ربما ثلاثة ، قيمتها مجتمعة زمن موســـيقي كذلـــك ، ثـــم مقطع يقع عليه نبر ثانوي ، وقيمته زمن موسيقي ، يليه مقطعـــان غيـــر منـــبورين قيمتهما زمن موسيقي أيضاً ... وبناء على ذلك حدد مواضـــع النـــبر فـــي التفعيلات السبعة [مع ترك مفعولات التي يرى أنها تفعيلة مصنوعة مجافية للذوق العربي] كما يلي :

أولاً : فاعلن ، فاعلاتن .

ثانياً : فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن .

ثالثاً : متفاعلن ، مستفعلن (٢) .

وعـــلى هـــذا الـــنحو يمضي [جويار] في نظريته الجديدة عن العروض العـــربي . ومـــا يهمـــنا فيها – هنا – هو الأساس الذي تبنى عليه ، الأساس هو الموســـيقى – بـــالحدود التي كانت تقف عندها في نهاية القرن الماضي ، ويمكننا الآن أن ندرك أن تغيراً كبيراً قد حدث لهذا الأساس الموسيقي ، بحيث إن بعض

---

(١) انظر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص ١٢٣ .

(٢) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

المبادئ الأساسية لم تعد كذلك ، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوي القدر الموسيقي ، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق ، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن [٨/٥] وأخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن مفاعيلن [٨/٧] .. إلخ (١) .

ويبدو أن الوضوح السمعي للنبر في العربية ضعيف ، إذا قيس بالنبر في الإنجليزية ، وليست كل اللغات سواء في قوة النبر ؛ ففي اللغات الجرمانية يعظم الفرق بين المقطع المنبور وغير المنبور ، وفي الفرنسية يضعف هذا الفرق (٢) .

والنبر في العربية ليست [فونيماً] ، بدليل اختلافه باختلاف اللهجات ، ويرى بعض الدارسين أن النبر قد يرتبط بالمعنى ، فيتغير المعنى يتغيّر موضع النبر ، كما في الجملتين : [ذاكر الله] و [اذكري الله] . فمن الناحية الصوتية لا فرق بين الجملتين إلا في موضع النبر ، فهو في الأولى على المقطع الأول [إذْ] وفي الثانية على المقطع الثاني [كُـ] .

أما لفظ الجلالة ، فالنبر فيه على المقطع الأخير في كلتا الجملتين ، وكذلك العبارتان [حضر مدرسو الفصل] ، [حضر مدرسُ الفصل] (٣) .

وصحيح أن النبر يوضح المعنى في المثالين وما شابههما ، ولكن لو جعلنا كل جملتين متناظرتين متشابهتين في موقع النبر ، كأن نجعل النبر في الأوليين على المقطع [إذْ] ونقول : [اذكر الله أيها المؤمن] وَ [اذكري الله أيتها المؤمنة] ، ونعل النبر في الآخريين على المقطع [رِ] فنقول : [حضر مدرسو الفصل

---

(١) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٢) انظر السابق نفسه : ص ١١٢ .

د. أحمد مختار عمر:دراسة الصوت اللغوي،عالم الكتب ، القاهرة ، ط١، ١٩٧٦م ،ص ١٩٠.

د. تغريد السيد عنبر : محاضرات بمعهد الخرطوم الدولي للغة العربية ، الخرطوم ، ١٩٧٩/١٩٧٨ .

(٣) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٤٥ وما بعدها .

جميعاً] و [حضر مدرس الفصل وحده] ، فهل يعدّ هذا أو ذاك خطأ ؟ لقد لوحظ أن كلتا الطريقتين في توقيع النبر قائمة مقبولة ، فلا يستدلّ بهذه الجمل وما شابهها علـى فونيميّة النبر . أما كم المقاطع فهو بلا شك عنصر فونيميّ ، يبدو ذلك من هذه الثنائيات :

سُـرُرٌ	سُرُورٌ
مَطَرٌ	مَطارٌ
سَمِعٌ	سَمِيعٌ

فـلا يفـرق بين الكلمة ونظيرتها إلا أن الصائت القصير هنا يقابله صائت طويـل هـناك ، ومن ثم يقابل المقطع القصير مقطعاً طويلاً ، أو يقابل المقطع الطويل مقطعاً زائد الطول .

قـد يـؤدي التغيّر الكميّ [بإطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل أو بإضافة مقطع ، أو حذف مقطع] إلى اختلال الوزن أو تحوّ بحر إلى بحر .

وأمثلة ذلك بيت المتنبي :

شرّ البلاد مكان لا صديق به   وشرّ ما يكسب الإنسان ما يصم [1]

إذا تغيّرت " به " إلى " فيه " اختل وزنه .

وفي بيت [البهاء زهير] :

نزل المشيب وإنه   في مفرقي لا غرو نازل [2]

إذا تحوّلت " نازل " إلى " نَزَلْ " اختلّ الوزن . كذلك

وبيت [ابن زيدون] :

يا ليت شعري ولم نعتب أعاديكم   هل نال حظاً من العتبى أعادينا [3]

(1) انظر المتنبي : ديوان المتنبي ، دار بيروت ، بيروت ، د.ت ، ص ٣٣٣ .
(2) انظر بهاء الدين زهير:ديوان بهاء الدين زهير ،دار صادر ،بيروت، ١٩٨٠م ،ص ٢٨٩.
(3) انظر ابن زيدون : ديوان [ابن زيدون] ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٥م ، ص ٩ .

إذا أضفنا إلى صدره مقطعاً قصيراً بتحريك الميم [أعاديكُمُ] اختل وزنه .

وبيت [الشنفري] :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متحول [١]

إذا صار :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وبها لمن خاف القلى متحول

تحول الشطر الذي حدث فيه التغيير من [الطويل] إلى [الكامل] .

وبيت شوقي :

خفَّ كأسها الحببُ فهي فضة ذهبُ [٢]

إذا سكن آخر صدره وآخر عجزه الشطر من المقتضب إلى مجزوء المديد [فاعلاتن فاعلن] [٣] .

ففي الأمثلة السابقة لم يحدث إلا تغيير كمّيّ محدود مع ثبات النبر في الأمثلة أن لا يؤثر التغيير على مواضع النبر وفقاً للقواعد التي تحكم الأداء المصري المعاصر ، ومع ذلك تغيّر الوزن أو اختلّ ، وما ذلك إلا لأن الكم هو العنصر الأساسي في أوزان الشعر العربيّ ، وليس النبر .

ولهذا يخرج الشعراء أحياناً على قواعد اللغة ويُقْدِمون على [الضرورات الشعرية] حتى لا يختلّ الوزن ، وقد يكون ذلك بإطالة مقطع قصير أو بتقصير مقطع طويل .

---

(١) انظر الزمخشري : أعجب العجب في شرح لامية العرب : نص قصيدة [الشنفري] ، ص ١٤٨ وما بعدها ، ط٢ ، ١٣٢٤ هـ .

(٢) انظر أحمد شوقي :الشوقيات ، مكتبة التربية، بيروت ،١٩٨٧ م،مجلد ١ ،ج٢ ، ص ٩ .

(٣) انظر الزمخشري : القسطاس في علم العروض ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية ، حلب ، ط١ ، ١٩٧٧م .

فمن أمثلة هذه الضرورة قول امرئ القيس :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي [1]

فقد جعل [عنيزةَ] [عنيزةٍ] ، أي أنه حوّل المقطع القصير إلى مقطع طويل.

ومن أمثلتها قول عباس بن مرداس :

فما كان حصن و حابس يفوقان مرداس في مجمع [2]

فمنع [مرداس] من الصرف جعل المقطع الطويل [داساً] مقطعاً قصيراً [سَ] ، ولو لم يحدث هذان التغييران في البيتين لانكسر الوزن فيهما ، بالرغم من أن النبر لم يتغير وفقاً لأسلوب الأداء المصري كذلك .

ولا أعـرف بيـتاً واحداً عُدّ مكسوراً أو تحول من وزن إلى وزن بسببه ، بينما لا يؤثر النبر أو تغيره على صحة وزن البيت أو تحوله إلى وزن آخر .

وما يقال عن النبر يقال عن نغمة المقطع ، فهي أقل بروزاً من كم المقطع ، وهـي ألوفونية ، لا فونيمية ، وتغيير النغمة لا يؤدي إلى كسر الوزن أو تحويل البحر إلى بحر آخر [3] .

ويجـب الاعـتراف بوجـود أسـاليب متباينة ، ويجب التمييز بين الوزن وأسـاليب الأداء أيـاً كـانت ، فالوزن قدرٌ مشترك بين كل أساليب الأداء ، وهو العنصـر الـثابت الـذي لا يمكن التغاضي عنه ، أو الإخلال به ، ويختلف النبر باختلاف هذه الأساليب أما كمّ المقاطع ، فليس من المقبول أن يتغيّر تغيراً جذرياً ،

---

(1) انظر الزوزني : شرح المعلقات السبع ، دار صادر ، د.ت ، ص ١٢ .

(2) انظر ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، مطبعة هندية ، مصر ، ط١، ١٩٢٥م ، ج٢ ، ص ٢١١ .

(3) د. عـلي يونـس : نظـرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ٢٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

أو بعبارة أخرى ، لا يقبل أن يتحول مقطع قصير إلى مقطع طويل ، أو أن يتحول مقطـــع طويــل إلى قصير ، بسبب أسلوب الأداء اللهم إلا في حالة إشباع ضمير الغائب في حشو البيت ، أو إشباع حركة حرف الروي في نهاية القافية ، وذلك في الشعر العمودي وما يقال عن النبر يقال عن النغمة ، أو ما سماه الدكتور أنيس بـ " الإيقاع " ، فاستقراء نماذج الشعر العربي ، يدل بوضوح على أن النغمة ليس لها فـــي الشـــعر العربي نظام إيقاعي ، وبالتالي لا يمكن أن تُعدّ أساسية في وزن هذا الشـــعر . ومـــرة أخـــرى نجد أن قيام الشعر العربي على [الأساس الكميّ] هو الحقيقة التي تشير إليها وتؤكدها كلّ الدلائل .

وتوزيع النبر في الشعر يشبه توزيع النبر في لغة النثر العادية (1) ، أي أنّ نـــبر الشـــعر – فـــي الغالب – يخضع للقواعد نفسها التي يخضع لها النثر على مســـتوى اللهجة الواحدة . فالذي يؤدي الشعر يطبّق عليه قواعد النبر التي يطبقها في أدائه للغته النثرية ، وإن كان بعضهم يجعل النبر في الشعر أقوى وأوضح من النـــبر المألوف في النثر . وإذا كان بالمقطع المنبور في الشعر صائت طويل بالغ بعضهم في إطالته إلى حد غير معتاد في نطق النثر .

ويلاحظ أساليب أخرى لأداء الشعر ، فبعضهم يبالغ في التنغيم كأنه يغني ، وبعضـــهم [يـــرتّله] ترتيلاً يذكّر بترتيل القرآن الكريم ، وإن كان مختلفاً عنه ، وبعضهم يحرص في قراءته على إبراز الوحدات العروضية من أشطر وتفاعيل .

وفي هذا النوع من الأداء يتجاهل صاحبه النبر الطبيعيّ للكلمات ، وينطقها كمـــا تُـــنطق التفاعيل المجرّدة ، وفي هذه الحالة يكون النبر منتظماً على موضع معيّـــن من التفعيلة [وهو ليس بالضرورة المقطع الوتديّ] ، وهذا الأسلوب قلّما يتّبع إلا إذا أريد التقطيع لمعرفة الوزن (2) .

---

(1) انظر د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص ٦٩وما بعدها، الأنجلو المصرية ١٩٧٥م.

(2) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ٨٠ .

يضـــاف إلى ذلك أن التفعيلات في الواقع الشعري ، ليست وحدات مستقلة بذاتهـــا ، ولكـــنها قد تصبح كلمات أو تنقسم في كلمتين ،أو قد تشمل جزأين من كلمـــتين ، ومـــن ثـــم فإذا كان النبر قائماً على الوحدات اللغوية أساساً ، فإن هذه الوحـــدات [العروضية] تفقد وحدتها في الواقع اللغوي وتتحول إلى أجزاء من وحدات أخرى هي التي ينبغي لها أن تفرض نبرها .

وهـــذا المـــلمح الأخير يقودنا إلى نظرية الصراع بين النبر اللغوي والنبر الشعري (1) ، فأصحاب هذه النظرية يرون أن النبر الشعري [المحدد سلفاً حسب الـــنظام الإيقاعي] يتصارع مع النبر اللغوي الناتج عن التركيب اللغوي الفعلي ، وإن هـــذا الصـــراع يأخذ أشكالاً متعددة من بينها ، أن يشترك النبران على مقطع واحـــد فيـــزيدان التوتر الدلالي لهذا المقطع ، أو قد يحل أحدهما محل الآخر ، أو يوضعان على موضعين متقاربين من الكلمة فيزيدانها كثافة دلالية .. إلخ .

ولهـــذه النظرية أهمية بالغة ، ولكن في اللغات التي استقر أن شعرها ذو أســـاس نبري ، وتحدد لها – تاريخياً – نظام لقواعد النبر الشعري ، أما في اللغة العـــربية التي لم يثبت لها مثل هذا النظام حتى الآن ، فإن هذا النوع من الصراع يصـــبح وهميـــاً ؛ لأنه افترض صراعاً بين طرفين غير متجانسين في الواقعية ، قواعـــد النبر الشعري – في اللغة العربية – تصور وهمي ، حسب الطريقة التي قدمت بها ، بينما النبر اللغوي واقعي ، نابع من الواقع اللغوي ، أو يفرضه الواقع اللغوي .

لهـــذه الأســـباب ، يخيل إلينا ، إنه لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد النـــبر فـــي الشعر العربي ، ومن ثم فإن السؤال المطروح عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وقواعد النبر الشعري ينبغي تعديله ، بحيث يصبح سؤالاً عن العلاقة بيـــن قواعد النبر اللغوي وطبيعة النبر الشعري ، وتصبح الإجابة عليه – في هذه

(1) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ، ص ٣٥٨ .

الحالـــة – كامـــنة في كلمات متواضعة قالها د. إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " ، قال : "إن نبر الشعر يخضع للقواعد نفسها التي يخضع لها النثر " (١) .

النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة ، وإن يكن ظاهرة مطــردة تمكن ملاحظتها وضبطها ، وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شــعر ارتكـــازي قول ليس له – حتى الآن – ما يسنده من نتائج البحث اللغوي . ولعــل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي ، أن يكون أدنى إلى الصواب ، على أننا إذ ننفي كون اللغة العربية لغة نبرية ، أو كون عروضها مـــن النـــبر ، لا نعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العـــروض العربي . والنبر مرتبط في أساسه بطول المقاطع ، ولكنه يستأثر دونه بالمكان الأول في الوزن الشعري حين يستقل عنه .

وإذن فالارتـــباط بيـــنهما ارتـــباط نسبي ، بحيث يمكن أن يكون لأحدهما الصدارة فلا ينفرد أحدهما بالسلطان المطلق ، وهكذا يجد الشاعر في اتفاقهما مرة دون الآخـــر ، ويمكـــن فـــي الوقت نفسه أن يكون بينهما تفاعل دائم وتعارضهما أخـــرى مجالاً واسعاً للإبداع الموسيقي ، ولكننا نحتاج إلى توضيح ما يمكننا فهمه عـــن طـــبيعة هـــذا النبر في اللغة العربية ، اعتماداً على الاتجاه العام الذي يمكن استخلاصه من بحثي د. [أنيس ، وجيار] .

إن القاعدة العامة للنبر في اللغة العربي – كما يمكن أن تستخلص من هذين البحـــثين – هي نبر المقطع الأخير في حالة الوقف ، والقطع قبل الأخير في حالة الوصل . وهذه الملاحظة تنبئنا على الفور أن اللغة العربية ليست لغة نبرية ، بل لغـــة انســـيابية ، فهي تضغط على المقطع الأخير من الوحدة المنطوقة [كلمة أو جمـــلة] كالفرنسية وعامة اللغات المشتقة من اللاتينية ، ولكنها تختلف عنها بأنها إذا وصـــلت الكـــلمة لـــم تســـقط النبر ، وكذلك بأنها لا تصطنع نبراً على أواخر الكلمات التي تؤلف أو تختم جزءاً متميزاً من أجزاء الجملة ، بل تنقل العربية النبر

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٦٤ .

من المقطع الأخير من الكلمة إلى المقطع قبل الأخير منها ، فيلتحم المقطع الأخير بالكلمة التالية ، ويبدو القول كله وحدة متلاحمة الأجزاء ، بحيث يحتاج السامع إلى شيء من التأمل لتمييز أجزائه .

ونحـــن أميـــل إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية ، للدور المهم الذي تلعبه حـــروف المـــد فـــي تغييـــر المعـــنى ، وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال . قارن مثلاً بين كلمة " عمل [الفعـــل] و " عـــامل " إذا وقفت عليهما بالسكون ، فهل يميز بينهما شيء غير قصر المقطع الأول في الأولى وطوله في الثانية ؟ ومثلهما " رغب " و " راغب " وكل كلمات هذا الباب ، كما يقول النحاة .

ومـــثل هـــذا اللبس قد يقع بين المصدر الذي على وزن فعل [بالتحريك] وبين اسم الفعل المشتق على وزن فعال . مثل " سمع " و " سماع " و " حذر " و "حذار " . والأمثلة أكثر من أن تحصى .

وممـــا تجـــب ملاحظـــته أن د. إبراهيم أنيس في دراسته لموسيقى الشعر العـــربي لا يجعـــل للنبر دوراً فيه ، فكأنه وجد أن ظاهرة النبر يمكن إهمالها إذا قورنـــت بظاهـــرة الطـــول والقصـــر ، من حيث ارتباط كل من الظاهرتين بهذه الموســـيقى ، بـــل إنـــه لا يجعـــل للنـــبر دوراً ثانوياً كالدور الذي يعطيه للتنغيم intonation . ولعل سبب ذلك أنه شعر بأن النبر لا يدخل في صنع قاعدة الشعر العـــربي ، ولكـــنه – عـــلى العكس – وسيلة في يد الشاعر للتخفيف من شدة هذه القاعدة .

ولكن د. محمد النويهي في كتابه [قضية الشعر الجديد] تحمس لفكرة النبر ورأى أنهـــا يمكـــن أن تصبح أساساً لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي ، أقل رتوبـــاً وأكـــثر تحـــرراً مـــن الـــنظام الكمي . وقد اعتمد على قواعد النبر التي استخلصـــها د. إبـــراهيم أنيس من القراءات ، وأضاف إليها دعوى ، وهي أن " بعـــض أغانينا العامية ... خرجت خروجاً جزئياً أو كاملاً على النظام العروضي

الـذي حـدده الخليل بن أحمد ، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطـول ، بل أخذت تتبع ترتيب النبر ، فالتقطت بذلك كثيرٌ من الإيقاعات الحتمية في لغة كلامنا الدارجة " [١] .

ولـم يكـتف د. الـنويهي بالقول بأن النبر " يمكن " أن ينشئ نظاماً جديداً لـلعروض العـربي ، بل ذهب إلى أن في العروض العربي بحراً شديد الارتباط بـنظام النبر والتأثر به ، وهو بحر المتدرك أو الخبب ، " بل نحن إذا قرأنا عدداً من الأبيات المنظومة على هذا البحر وانتبهنا إلى تغيير نبرتنا بين البيت والبيت ، وأحياناً بين الشطر والشطر ، اتضح لنا أن هذا البحر الذي هو بحر واحد بحسب الـنظام الكمي ، ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحراً مستقلاً إذا استمعنا إلى النظام النبري .

ويفسـر ارتـباط بحـر الخبب أكثر من غيره من البحور القديمة بالإيقاع النـبري ، بـأن " تفعيلة [فعلن] أقصر التفاعيل التقليدية زمناً ، فهي تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ، وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمـني . فـإذا دخلها الإضمار [تسكين الحرف الثاني وهو العين] تكونت من مقطعيـن كلاهما طويل ، فلم يعد فيها مجال يكفي لإقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها ، واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعري . فـليس هنا إيقاع يمكن أن يتحقق في مقاطع متتالية كلها طويل : تن تن تن تن تن تن ... إلا إذا ضغطت على بعضها وأخليت بعضها من الضغط " [٢] .

والقـول بـأن بحراً واحداً يمكن أن ينقسم إلى بحرين ، قول ينطوي على تـناقض ؛ لأن البحر الواحد لا يكون بحرين ، وإذا كان البحر واحداً فلابد أن له أساسـاً إيقاعيـاً واحداً ، وإذا كانت مواضع النبر فيه تختلف من حيث الترتيب ،

---

(١) انظـر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٢٥٦ ، مكتبة الخانجي ، ودار الفكر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١م .

(٢) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٢٤٤ .

والترتيب هو أساس الإيقاع الموسيقي كما ينبه د. النويهي في ملاحظة يوجهها إلى " نــازك الملائكــة " (١) ، فطبيعي ألا يكون النبر هو أساس إيقاعه ، بل يجب أن يكون الأساس ظاهرة مطردة فيه ، وواضح أنها الكم . فمحصل قول النويهي إذن هــو أن النــبر " يلون " الإيقاع في بحر الخبب ، ويخرجه من أسر النظام الكمي الدقيق ، وهذه الملاحظة لو وقف عندها النويهي لما جاوز الصواب .

ومضـــى د. النويهي في حملته على الكمية وتحمسه للنبرية حتى ذهب إلى أن الأمــل الحقيقــي للشــعر الجديد هو في أن يغير إيقاع الشعر العربي " تغييراً جذريــاً " " بالتحول من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر " (٢) . فالنبر يؤلــف عنصــراً جوهرياً في بناء كلمات اللغة العربية ، أو – بتعبير [سابير] – صفة حركية في نظامها الصوتي .

قيمــة النــبر في موسيقى الشعر العربي إذن هي أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع ، أو بتعبير أكثر تحديداً ، أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معاً موسيقية الشعر. والتأليف بين عدد من العناصر المتزامنة على هذا النحو مبدأ عام من مبادئ الفن ، وهــو أســاس ما يعرف بالطباق cointerpoint في الموسيقى . فنبر الكلمة في العــربية ، وهو النبر " الطبيعي " الذي ينشأ من رغبة المتكلم في الإشعار بانتهاء كلامه ، قد يتفق مع النبر الموسيقي الذي يحكم الأوزان العروضية وقد يتنافر معه وكلاهمــا قد يتفق مع طول المقاطع وقد يتنافر معه . ولذلك كله علاقته بالمعنى اتفاقاً أو تنافراً . فالنبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية ، فيقوى كــل مــنهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعاً قصيراً له أهمية خاصة في المعــنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متواليين ، فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة – ككل – ما لا يكون لاجتماعهما على مقطع واحد .

---

(١) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٢٢٦ – ٢٢٨ .

(٢) انظر السابق نفسه : ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، ٢٣٤ .

ومن خلال تحليل د. شكري عياد لدالية أبي العلاء المعري في سقط الزند "غير مجدٍ في ملتي واعتقادي " توصل إلى أن نبر المقطع القصير يحدث له بعض الطـــول حتى يقترب من المقطع الطويل ، ولكننا في مقابل ذلك نجد مقاطع طويلة كثيرة غير منبورة .

ثم إننا نلاحظ أن النبر غير موزع توزيعاً منتظماً على الأبيات أو الأشطر ، فهـــو كثير متجمع في بعضها ، قليل متباعد في بعضها الآخر . ومعنى ذلك أن الشـــاعر ، من خلال الوزن الواحد يحدث نوعاً من تغيير الإيقاع بالسرعة والبطء عن طريق استعمال النبر .

ولئن كانت هذه النتائج بالرغم من ذلك قد استطاعت أن تفتح أمامنا آفاقاً من الـــبحث ، إن المرء ليتهيب الانطلاق في هذه الآفاق خشية أن يكون ساعياً وراء ســـراب ، على أن دراسة النبر اللغوي ليست هي وحدها كل ما نحتاج إليه لفهم الطـــبيعة الموسيقية لشعرنا . فقد وجدنا أن موسيقى الشعر تتأثر بعامل لغوي مهم آخر ، وهو التنغيم أو تغير درجات الصوت [1] .

والحقيقة أن تطبيق المرحوم الجليل الدكتور / عياد لم يكن في محله ؛ لأنه بحث عن عناصر إيقاعية جديدة كالنبر في نصٍ مكتمل عناصر الإيقاع ، من حيث الوزن والقافية وإيقاع الكلمات والجمل وكان الأولى أن نبحث عن عناصر الإيقاع الجديدة في نص يفتقر إلى الوزن والقافية ، أما التنغيم فقد قام الدكتور/ كمال بشر ببيان أهميته والتطبيق على الجمل العربية من غير لغة الشعر .

وكـــان على المرحوم الجليل الدكتور / عياد أن يستبدل قصيدة أبي العلاء الـــتي مطـــلعها " غير مجدٍ في ملتي واعتقادي " بقصيدة نثرية موظِّفاً الخصائص الفيزيقية بعناصر الإيقاع في البحث عن وسائل تعزز الإيقاع وتعينه على توصيل المضمون بطريقة موقعة .

(١) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٤٥ وما يليها .

بـدأت قصـيدة النثر تعبيراً شعرياً يعتمد على شكل من الإيقاع النفسي في الشعر العربي الحديث منذ أواخر الستينات ، كما تذكر الدكتورة / سلمى الخضراء الجيوسي [١] . وقصيدة النثر تختلف اختلافاً بيناً عن ذلك الشعر المنثور ، الأخير يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية.

اعـتمدت قصيدة النثر كما تبدت في أعمال شعرائها على صورة موسيقية نفسـية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية ، فألغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهـرة في كل أشكالها ، فلم تعد القصيدة تعتمد في إحداث التوتر النفسي على الـتوقيت الموسيقي الموقع ، سواء في أسلوبه المتوقع أو المفتوح ، وإنما أصبحت كمـا يقول أدونيس " قفزة خارج الحواجز كلها وتمرداً أعلى " [٢] . باعتمادها في صورتها الموسيقية على الإيقاع الذاتي الخاص ، الذي تبدى كإيقاع حدسي ندركه خـلال إدراكـنا للتجربة الشعرية . فلا يمكن أن نشعر شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة ، كما يحدث عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية التي تتصل أول ما تتصل بالحواس ، وانعكاسها على الانفعالات .

ونظـرة فـي بعض نماذج النثر ، ستوضح لنا بشكل أدق هذه الخصائص الداخلية " للصورة الموسيقية في قصيدة النثر " . يقول محمد الماغوط في قصيدته [مصافحة في أيار] [٣] :

هل وجدت عملاً ؟

لا

هل كتبت شيئاً ؟

---

(١) انظـر د. سـلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي تطوره ومستقبله ، ص ٤٤ ، بحث بمجـلة [عـالم الفكر الكويتية] ، المجلد الرابع ، العدد الثاني [يوليو – أغسطس – سبتمبر ١٩٧٣م] .

(٢) أدونيس : قصيدة النثر ، مجلة [الشعر] البيروتية ، العدد ١٤ ، ربيع ١٩٦٠م .

(٣) انظر محمد الماغوط : ديوان [غرفة بملايين الجدران] ، ص ٣٥ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣م .

لا

هل أحببت أحداً ؟

لا

فهـذا المـنولوج الشـعري إلى جانب ما فيه من سيولة نثرية ، يمتلك أهم خصـائص الموسـيقى لغةً شعرية وهي الشحنة الانفعالية المتوترة . لقد اعتمدت قصيدة النثر بإلغائها كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربةَ الشعرية تجربةً أحالت التفجر محل التسلسل والرؤيا محل التفسير . *نرى هذا بوضوح من خلال إدراكنا لقول أنسي الحاج مثلاً :*

[١] جريمة الحرباء :

أقـدر أن أقـول أي شـيء ، أسلحتي تزدهر أو تخسف وفقاً للقمر أنا من شـرفات المسافات ولي بينهم نصب شعره مُلتهب العظمة . صوتي بين الموت ، وبيني لأي شيء أقدر أن أقول للورقة البذرة والفأس بياضها جميع ألواني [١] .

وهكـذا لـم يعـد الجمـال الموسيقي المطلوب من الصورة الموسيقية في القصـيدة جمالاً منسجماً منطقياً ، إنها صورة ذاتية خاصة تسوقها مشاعر التجربة بعداً نفسياً لها ، كما يقول جبرا إبراهيم جبرا في قصيدته [قدحاً ملأت بألفاظي] :

هذه خمرنا : ألفاظنا المقطرة
للشاعر في حشانا
للحس في دمانا ، للرعب في رؤانا
نصبها ، وإن نفدن
لعشاقنا ، مبغضينا
فتطلق منهم كالحميا ، القلب واللسانا
ونشغل الناس ، ولو ليلة
بحشانا ودمانا ورؤانا [٢]

---

(١) أربع قصائد : مجلة [الشعر] البيروتية ، العدد ١٧ من السنة الخامسة ، شتاء ١٩٦١م .
(٢) انظر مجلة [شعر البيروتية] ، العدد الخامس ، السنة الأولى ، شتاء ١٩٥٨م .

الفصل الثاني

الإيقاع الشعري

[١] علاقة المحتوى بالتكوين الموسيقي :

إن لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية ، ونستطيع أن نعطي إعادة التنظيم هذه [على المستوى الصوتي] مصطلحاً هو [الإيقاع] ذلك أن الإيقاع هو " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن " (١) ، أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة (٢) ، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة ، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ، ولاشك أن هذا التنظيم يشتمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة ، وإن كان الشعر يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه .

فنجد بعض اللغات مثلاً تعتمد على كم المقاطع أساساً ويسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعاً كمياً quantitive ، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساساً ويسمى إيقاعها إيقاعاً كيفياً qualitive أو نبرياً (٣) ، ولا يعني هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة في الإيقاع ، فهي متوارية خلف هذا العنصر الأساسي ، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة (٤) .

يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية إمكانيات قائمة في كل اللغات ، وأن تنظيمها هو الذي يصنع الإيقاع في الشعر ، ولذلك فقد اعتاد دارسو الإيقاع أن يستخلصوا من تلك السمات الصوتية ثلاث صفات عدوها عناصر للإيقاع الشعري ، هذه العناصر هي :

---

(١) Derek, Attridge, the Rhythms of English poetry, longman, New york ١٩٨٢, PP.٧٦-٧٧

(٢) انظر د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت ، ص ٢١٤.

(٣) Jakobson : "linguistics and poetics " in style in language, Ed. By thomas sebeok M.IT.U.S.A . ١٩٧٨, P. ٣٦٠ .

(٤) Lans, the physical Basis of Rime, Stanford University press, ١٩٣١. PP ٢٠٤-٢٠٥ .

المدى الزمني Duration ، والنبر stress ، ثم التنغيم Intonation ، فالمدى الزمني والنبر مرتبطان بعلو الصوت ، ويرتبط بهما أيضاً الجهر والهمس وقوة الإسماع وضعفه ، أي أن دراسة المقاطع [على أساس المدى الزمني] ، والنبر يغنيان عن دراسة هذه الصفات الأخيرة ؛ نظراً لأنها متضمنة فيهما ، فالصوائت هي أطول الأصوات في اللغة العربية ، هي أكثرها جهراً وأقواها إسماعاً ، وأما التنغيم فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها .

أما الصفة الثالثة في الأصوات [النوع] فقد أهملوها ؛ نظراً لأنها لا تؤثر في الإيقاع مادامت القصيدة من نتاج شخص واحد (١) . ويكتسب الشعر السمة المسماة [وظيفة شعرية] بفضل " إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"، وتنتج عن ذلك البنية التي تسمّى التوازي . ويشمل عند "ياكبسون" أدوات شعرية تكرارية ، منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم .

ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز . ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأسرها ، حيث توازي مجموعة من الأبيات [أو مقطوعة] مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها ، ويمكن لهذه الوظيفة الشعرية أن تتحقق في الشعر على وجه الخصوص باعتماد الاستعارة أساساً ، وذلك مقابل النثر الذي يعتمد أساساً على الكناية ، أو المجاز المرسل ، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر شبيه به ، كما هو حال الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مُجَاوِر (٢) .

---

(١) chatman , S. Atheory of Meer . Moutan & Co. London . ١٩٦٣ . P ٣٠ .

(٢) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص ٧ ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنوز ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٨٨م .

والشعر فعل لغوي جميل ، يتوسل بعناصر التصوير والنغم ، بتراكيب خاصة ، تطّرد بشكل لا يتوفر في بقية الأنواع الأدبية ، مما يميزه عن غيره ، ولكن [النثر] ليس ضد الشعر ، وليس نقيضاً له ، فربما توفرت فيهما عناصر مشتركة وتراكيب متماثلة ، وفق ما يتضح من الأشكال الشعرية المعاصرة التي تخطت الشعر إلى الشعر المنثور ، ثم إلى [النص] بصرف النظر عن خصائص محددة فيه . ومن هنا نتفق ونختلف مع " ياكبسون " الذي يقول :

" ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً ، إلا أن تعيين ما ليس شعراً ، ليس اليوم بالأمر السهل " (١) ؛ إذ يعتمد في منهجه هذا على مراوغة مفهوم النثر ، بل يعتقد [ياكبسون] أننا " حتى لو تمكنا من تحديد الأدوات الشعرية النمطية لدى شعراء عصر ما ، فإننا لن نكون بذلك قد اكتشفنا بعد حدود الشعر ، وإن الجناسات نفسها وأدوات تناغمية أخرى تستعملها خطابة هذه المرحلة ، والأكثر من هذا فإن الكلام اليومي يستعملها (٢) .

ويمكن النظر إلى المستوى الصوتي [الإيقاع] ، بوصفه أحد الدوال اللغوية التي ينبني بها النص الشعري وتتشكل دلالته ، هذا الدال غير منفصل عن مدلوله أو مدلولاته التي قد تتعدد ، على أن ارتباطه بالمدلول ليس اعتباطياً على نحو منا يرتبط لدال بالمدلول في النظام اللغوي .

تعد قضية العلاقة بين الدال والمدلول من أهم القضايا المثارة في الفكر اللغوي المعاصر ، وفي مجال السيميوطيقا ، وتمثل مقولة العالم اللغوي [فردينان دي سوسير] (١٨٥٧ – ١٩١٣م) باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول محور المناقشات حول طبيعة الدليل اللغوي ، فـــ [دي سوسير] يرى أن الدال اعتباطي بالنسبة للمدلول ، وليس له به أي رابط طبيعي موجود في الواقع ، يؤكد هذا اختلاف اللغات فيما بينها ، وتغير مدلولات الكلمات بمرور الزمن ، بينما يرى

---

(١) انظر ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة دار توبقال ، ص ٩ .

(٢) انظر السابق نفسه ، ص ١٠ .

[ياكبسون] أن ثمة ضرورة تربط بين الدال والمدلول فسلسلة من الأصوات ينبغي أن تستدعي مدلولاً ، وإلا انتفت قيمته ودلالته ، وإنما الاعتباطية تكون بين الدال والمشار إليه ، أما نقاد ما بعد البنيوية ، فلا يقبلون الاعتباطية أو السببية وصفاً لعلاقة الدال والمدلول ، ويذهبون إلى الفصل بينهما ، فالدال يتمتع بتعددية في مدلولات تحول دون السيطرة عليه وتحديده .

ويرى [جان كوهن] أن الاعتباطية لا تصدق إلا على الدليل المفرد ، وبمجرد الانتقال إلى النسق / السياق ، تبرز المناسبة بين الدال والمدلول [1] ؛ إذ إنه في النص الشعري تتجلى القصدية في استعمال الدلائل اللغوية بشكل أوضح ، فلا مجال للحديث عن علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول ، وإنما يبرز الارتباط الضروري [أو السببي] بينهما ، ذلك أن اللغة الشعرية – في حقيقتها – لغة قصدية ، يستعملها الشاعر بوعي وإدراك تأمين ، فالدال اللغوي يخضع – إذن – داخل النص الشعري لقوانين خاصة تفارق تلك التي تحكم اللغة العادية ، فالدال يتمتع بوجود ذاتي متميز في ظل علاقاته الجدلية مع غيره من الدوال الأخرى في النص الشعري ، وبهذه الكيفية يساهم في تشكيل الخطاب الشعري وإنتاج دلالته .

على أن دراسة التشكيل الصوتي [الإيقاع] لا تقف – فقط – عند حدود الدراسة العروضية من وزن وقافية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى دراسة كافة التنظيمات الصوتية في النص اللغوي ، [أصواتاً ، أو مقاطع ، أو كلمات ، أو صوراً نحوية ، أو عبارات وتراكيب ......] [2] .

([1]) انظر في ذلك :

فرديـــنان دي سوســـير : دروس في الألسنية العامة تعريب ، صالح القرماوي وزميله [الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ١٩٨٥م] ، ص ١١٣ وما بعدها .

رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص ٥٤ .

جـــان كوهـــن : بـــنية الـــلغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري [دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م] ، ص ٧٥ .

([2]) انظـــر شـــكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص ١٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

ولم يترك الرمزيون جزءاً من الشكل دون أن يعتمدوا عليه في صنع الإيحاءات والدلالات الرمزية ، فمن ذلك مثلاً استعمالهم عنصر الموسيقى استعمالاً واسعاً بوصفه أهم وسائل ، الإيحاء ، ولهذا كانوا من أوائل الداعين إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية باعتبار أن الموسيقى فيها لا تساير دفعات الشعور المتغيرة .

وبشروا بالشعر الحر الذي لا يلتزم بالوزن أو القافية ، بحيث تتنوع الموسيقى في القصيدة الواحدة تبعاً لتنوع المشاعر وإيحاءات النفس [١] ، وقد ربطت [سلمى الخضراء] أو كادت تربط بين اختلاف الأضرب ومقتضيات المعنى ، ثم أطلقت حكماً عاماً على الإيقاع وقالت إنه أمر أجمع عليه النقد . والحقيقة أن الإيقاع لا يقوم على التكرار وتوقُّع التكرار وحدهما بالمعنى الذي يفهم من قولها ، بل يقوم أيضاً على المفاجأة وإخلاف الظن ، أو هذا على الأقل رأي واحد من النقاد هو [ريتشاردز] [٢] .

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة [الحب في هذا الزمان] :

الحب يا حبيبتي قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
" نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء "
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة : دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص ٥٨ .

(٢) انظر أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي [ترجمة د. مصطفى بدوي] ، القاهرة ١٩٦٣م ، ص ١٩٢ ، ١٩٥ .

من قبل أن يبتسما [1]

فلنغض النظر عن البيت المتضمن " نظرة فابتسامة ... " فهو مقبول مهما تكن موسيقاه مخالفة لموسيقى الأبيات السابقة واللاحقة ، أو مخالفة لموسيقى القصيدة كلها ، بل إن هذه المخالفة مقصودة مطلوبة ؛ لأنها تجسم المخالفة بين الحب اليوم والحب في " أول الزمان " ، ولننظر في بقية الأبيات لنجد أن أضربها على الترتيب :

[فعلان – فعول – فعلان – فعول – فعول – مستعلن]

إن الأضرب الخمسة الأولى متقاربة ،وإن لم تكن متشابهة تماماً . وهذا التقارب يعود إلى انتهائها جميعاً بمقطع زائد الطول ؛ يتكون من [صامت + صائت طويل + صامت] ، وساعد على هذا التقارب أو الصائت في المقاطع الخمسة هو الألف ، وهو صوت ذو خصائص متميزة [ذبذبته المميزة أعلى كثيراً من ذبذبة الواو وذبذبة الياء ،فهو يحتل أقصى مكان في الطبقة إذا كانت الواو أو الياء تحتل أدنى مكان فيها] [2] ، ثم هناك عامل آخر هو أن النبر في أواخر الأبيات الخمسة يقع على هذا المقطع زائد الطول [3] .

من هنا يتراءى لنا أن منطلق دراسة الأبنية الشعرية ، باعتبارها لغة ثابتة ، لابد أن يتأسس من منظور التعبير ، لكنه كي لا يقع في منطقة التشفير ذاتها ، وهي ميدان علم نفس الإبداع ، ينحو إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة ، وهي متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي ومجاوزة له بشفرتها الجمالية .

وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالي يتميز بخاصية أولى هي [قابلية التدرج] ، على أساس أن الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات

---

(1) انظر صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، ط٢ ، بيروت ١٩٦٩م ،ص ٤٠، ٤١.

(2) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، القاهرة ١٩٦٨م ، ص ١١٢ ، ١١٣ ، حاشية رقم ٢ في ص ١١٣ .

(3) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص ٤٢ .

الدلالة اللغوية العامة ، بل تتمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتواشجة . فالبنية الإيقاعية مثلاً تعد شفرة إضافية شعرية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية ، مع أنها منبثقة عنها ، لكنها تقوم بدور مركزي في تجربة الشعرية العربية حضوراً وغياباً ، بحيث أوشكت أن تظل بؤرة الاستقطاب النوعي لجنس الشعر على مر العصور ، مما جعلها تفقد [مرونة التوظيف] وتتخلى عن طابعه شفرةً جماليةً حرةً .

فجاء غيابها المتدرج أوضح كسر في عمود الشعر ، وتحولت بذلك إلى مكون دلالي نشط في الشعرية المحدثة ، وكذلك فإن البنية الكبرى للنص ، المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعي ، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية ، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه ، مما تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها في تركيب الشفرات الدالة الكلية .

إذا تقبلنا فكرة [درجة الشعرية] الوظيفية المتولدة عن هذه المستويات وغيرها ، كان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل ، ونأخذ في اعتبارنا ما يترتب على ذلك تجريبياً من اختلاف كفاءة المتلقي في التمييز بين فاعلية مختلف هذه المستويات .

وأصبح من الضروري لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجية الناجمة عن ذلك ، فإذا كان كل متحدث بلغة طبيعية يمتلك نحواً كاملاً بشكلٍ ما ، فهو في موقف يسمح له بحل جميع المشكلات المعروضة عليه إنتاجاً وتلقياً بطريقة صحيحة ، وإن لا فلن يستطيع الاشتراك في عملية التواصل ، بيد أن الكفاءة الشعرية تختلف عن ذلك دون أدنى شك . فبقدر ما يتضمن النص الشعري من أبنية لغوية ، فإن كل متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها إلا أنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة ، فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية .

من هنا فإن البحث عن هذه النظم لابد أن يعتمد على تحليل التأثيرات والقواعد المتعلقة بها ، وهي ترتبط على وجه الخصوص بتحديد ألوان من [الفهم الأمثل] لهذا النص الشعري ، وعلى الشعرية حينئذ أن تقدم آليات تكوين هذا الفهم ودرجة مناسبته .

ويبدو أن الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجية التي تجعلنا نعد [فهم التعبيرات الشعرية] حينئذ مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية ، وهي تقوم بوظائفها في تكوين الدلالة الشعرية ، فقد يتراءى للوهلة الأولى أن علماء الشعرية المعاصرة قد اعتمدوا على إحدى الوجهتين من التعبير أو التوصيل ، لكن التحليل الدقيق يصل بنا إلى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنيوي بينهما في جميع عمليات التنميط الأسلوبي (١) .

والإيقاع الفني عملية جوهرية وضرورية ، فهو تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات . إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات ، وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها ، فهو من ثم يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية . ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالإيقاع الداخلي المؤكد للحركة " ومن النغم الخارجي ، ومن التتابع اللفظي " (٢) .

وعلى هذا فمن الممكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

النوع الأول : موسيقى تركيبية ، وهي موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهي موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسب الصوتي للكلمات بطريقة : تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام

---

(١) انظــر د. صــلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، ص ٧٠ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

(٢) Combes, H, Literature and criticism, P.١٧ pelican Books, ١٩٦٣.

ممكن . ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع " [1] زيادة كبرى ، كما يعتمد على موسيقى القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالاً وتنظيماً من الناحية التشكيلية الخارجية .

أما النوع الثاني: من الموسيقى الشعرية فهو موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ، ومهيئة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إيحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية [2] .

والعلاقة بين ملامح التكوين والمحتوى ، تتضح من خلال قصيدة " نهج البردة " لـــ [شوقي] وقصيدة "المجلس البلدي " لـــ " بيرم التونسي " المصوغتين في تكوين واحد ، تفعيلات الشطر فيه : [مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن] ، والقوافي متشابهة التركيب المقطعي في القصيدتين . يقول شوقي :

ريم على القـــاع بين البـــان والعلـــم ... أحلّ سفك دمي في الأشهر الحــــرم
رمى القضاء بعينـــي جـــؤذر أســـداً ... يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجـــم
لمـــا رنا حدثتنـــي النفس قائلـــــة ... يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمى
جحدتها وكتمت السهم فـــــي كبـــدي ... جرح الأحبة عندي غير ذي ألـــــم
رزقت أسمح ما في الناس من خلـــق ... إذا رزقت التماس العذر في الشيـــم
يا لائمي في هواه – والهوى قــــدر– ... لو شفك الوجد لم تعذل ولـــــم تلـــم
لقــد أنلتك أذنــــاً غير واعيـــــــة ... وربَّ منتصت والقلب في صمـــــــم
يا ناعس الطرف لانت الهوى أبـــدا ... أسهرت مضناك في حفظ الهوى فنم [3]

([1]) انظر ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي [ترجمة مصطفى بدوي] ، ص ١٩٤ .

([2]) انظر د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الجديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص ١٨٦ .

([3]) انظر أحمد شوقي : الشوقيات ، ١/١٧٥ ، مكتبة التربية ، بيروت ، ١٩٨٧م .

ويقول [بيرم] :

قد أوقع القلب في الأشجان والكمد ... هوًى حبيبٍ يسمى المجلس البلدي
ما شرّد النوم جفني القريح سوى ... طيف الخيال خيال المجلس البلدي
إذا الرغيف أتى فالنصف آكله ... والنصف أتركه للمجلس البلـــدي

......

وإن جـــلست فجيبي لست أتركه ... خوف العيال وخوف المجلس البلدي
كـــأن أمـــي بلّ الله تربتهـــا ... أوصت فقالت أخوك المجلس البلدي
أخشى الزواج فإن يوم الزواج أتى ... يبقى عروسي صديقي المجلس البلدي
يــا بــائع الفجل بالمليــم واحــدة ... كــم للعيال وكم للمجلس الـــبلدي(1)

القصيدة الأولى معارضة لقصيدة قديمة هي قصيدة [البوصيري] المعروفة بـــ " البردة " ، وهي تحاكي هذه القصيدة ، وتحاكي الشعر القديم عموماً ؛ ففيها المطلع الغزلي ، وفيها ما يسمى بـــ " تعدّد الأغراض " ، وفيها بعض المعاني والصور المألوفة في الشعر القديم مثل : الحبيب الريم ، وسفك دم المحب على يد المحبوب ، وسهم الحب ، والكبد الجريحة ، واللائم العاذل ، ونعاس الحبيب ، وسهر المحب ، بالإضافة إلى اختيار ألفاظ عتيقة لم تعد مألوفة في عصرنا ، كل ذلك أضفى على القصيدة – وبخاصة الجزء الذي استشهدت به – سيما العراقة و " الكلاسيكية " . وقد ساعد التكوين على ذلك مساعدة ظاهرة ، فهو من أكثر التكوينات شيوعاً ، ثم إنه يستدعي إلى النفس قصائد معروفة ، معدودة في عيون الشعر العربي ، *مثل : قصيدة [النابغة] :*

يا دار مية بالعلياء فالسند ... أقوت وطال عليها سالف الأمد

---

(1) انظر بيرم التونسي: الأعمال الكاملة لبيرم التونسي ، ج ع ، بيرم وحياة كل يوم [إشراف : أحمد رشدي صالح] ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٨٤م ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

وقصيدة [الأعشى] :

ودّع هريرة إن الركب مرتحل   وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

وقصيدة [أبي تمام] :

السيف أصدق إنباء من الكتب   في حدّه الحد بين الجد واللعب

وقصيدة [المتنبي] :

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم   ومــن بجسمي وحـــال عنده سقــم

وقصيدة [البوصيري] :

هي بطبيعة الحال أو ما يخطر على البال عند قراءة قصيدة شوقي ، ومطلعها :

أمن تذكر جيران بذي سليم   مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

فالانسجام بين التكوين والمحتوى ظاهر على الأقل من هذه الزاوية .

أما قصيدة [بيرم] فللتقابل فيها أوجه متعددة ، ففيها تقابل بين معنيين ؛ المعنى الأول العشق الذي يتظاهر به الشاعر سخرية ، ويبدو في كلمات وتعبيرات وثيقة الصلة به ، مثل: الأشجان ، والكمد ، الجفن القريح ، طيف الحبيب .. إلخ .

والمعنى الثاني هو الضيق والسخط والغضب ، وتعبر عنه أكثر القصيدة ، وفيها تقابل آخر بين مستويين من المفردات والتعبيرات ؛ المستوى الأول يتمثل في كلمات مألوفة متداولة في عصرنا حتى توشك أن تكون عامية ، مثل : المجلس البلدي ، بائع الفجل ، بالمليم واحدة ، بلّ الله تربتها ، العيال ، .. إلخ . والمستوى الثاني يتمثل في كلمات أقل شيوعاً في العصر الحديث وأبعد عن الاستعمال العامي هي كلمات : الأشجان ، الكمد ، هوى ، القريح ، طيف الخيال .

وفيها أخيراً التقابل بين التكوين النظمي الكلاسيكي العريق ، والمحتوى الذي يخوض في مشكلات الحياة اليومية ، كأنه مقال في صحيفة ، بطريقة بسيطة فكهة قريبة – في مطلعها من العامية .

من قصيدة للمتنبي :

أهلاً بدار سبــاك أغيدهـــا ... أبعد ما بان عنك خردّهـــا
ظلْتَ بها تنطوي علــى كبــد ... نظليجة فوق خلبها يدهـــا
حاديي عيسهـا وأحسبنـــي ... أوجد ميتاً قبيل أفقدهـــا
قفـا قليلاً بها على فــــلا ... أقلّ من نظرة أزودهـــا
ففـــي فؤاد المحب نار جوى ... أحرّ نار الجحيم أبردهـــا
شــاب من الهجر فرق لمتــه ... فصار مثل الدمقس أسودها [١]

ومن قصيدة لــ [ابن زيدون] :

منية الصبّ أغثنـــي ... قد دنت مني المنونُ
واحفظ العهد فإنــي ... لست والله أخـــونُ
وارحمن صبا شجيّا ... قد أذابته الشجـــونُ
ليله هــــمّ وغـــمّ ... وسقــام وأنيــــنُ
شفّه الحب فأمســى ... سقماً ، لا يستبيـــنُ
صار للأشواق نهباً ... فنبت عنه العيـــون [٢]

إذا قارنا بين النموذجين السابقين ، وجدنا النموذج الثاني أوضح في موسيقاه وأحدّ من النموذج الأول ، وذلك للأسباب الآتية :

العلاقة بين التفاعيل في النموذج الأول تقوم على الاختلاف ، فتفاعيل الشطر [مستفعلن مفعلاتُ مستعلن] ، وكل تفعيلة منها تختلف عن غيرها ، [لم أعدّ " مستعلن " صورة مزاحفة لــ " مستفعلن " ؛ لأن الزحاف فيها ملتزم] .

---

(١) انظر المتنبي : الديوان ص ٨ .

(٢) انظر ابن زيدون : الديوان ، ص ٧٤ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٥م .

أما في النموذج الثاني ، فالعلاقة بين تفعيلتي الشطر تقوم على التشابه [فاعلاتن فاعلاتن] .

الشطر في النموذج الأول أطول من الشطر في النموذج الثاني .

القافية في النموذج الأول تتضمن صائتاً واحداً طويلاً ، وفي الثاني تتضمن صائتين طويلين .

الصائت الطويل في قوافي النموذج الأول لا يجعل الأبيات مخالفة للمألوف في النثر ، فهي ليست ناتجة عن مدّ صائت قُصير ، بل هي جزء من الضمير [ها] ، ومن الممكن أن تنتهي الجملة النثرية بمثل هذه الألف .

أما النموذج الثاني فالصائت الطويل في أواخره ناتج عن مد صائت قصير ، وهو الأمر لا نظير له في النثر .

ومن ناحية أخرى نجد التركيب المقطعي لقوافي الأول من النوع المتراكب ، وفي الثاني من النوع المسمى المترادف ، والثاني أقرب إلى المألوف في لغة النثر ، ولكن هذا العامل يَضعفُ أثره أو يختفي بجانب العوامل الأخرى .

ومع هذا الاختلاف بين ملامح التكوينين ، فالكلمات في كل منهما تنزف وتصرخ ألماً ، واجتماع التكوين الخافت مع المحتوى الحادّ يختلف كثيراً عن اجتماع التكوين الجادّ مع المحتوى الحادّ ،ففي النموذج الأول نحسّ أن الشاعر ممتلك لإرادته ، ممسك بزمام نفسه .

وفي النموذج الثاني نشعر أن الانفعال قد فاض حتى طغى على الشاعر ، أي أن التكوين الوزني كانت له وظيفة تعبيرية في كل من النموذجين . وكأن الشاعر في المثال الأول رجل ملتاع يعبّر عن انفعاله همساً ، وكأنّه في المثال الثاني رجل منفعل كذلك ، ولكنه يصيح ليعبّر عن انفعاله .

لقد استطاع الهمس الصياح أن يعبرا عن إنفعال واحد ، أو انفعالين متشابهين ، ولكن الصيغة الكلية للانفعال الهامس تختلف كثيراً عن الصيغة الكلية للانفعال الصارخ .

ومثل النموذج الأول قصائد الحزن الحادّ المصوغة في التكوينات الهادئة ، كقصيدة [ابن الرومي] في رثاء ولده ، وغيرها . وهي كثيرة لا يخلو منها ديوان قديم أو جديد ، ومثل النموذج الثاني القصائد الحزينة ذات التكوينات الحادة ، كقصيدة [أم السليك] في رثاء ولدها ، وقصيدة لـ " شوقي " منها :

الـــضلوع تتقـدُ   والدموع تطــردُ
أيها الشجــيّ أفــق   من عناء ما تجدُ
قد جبــرت لغايتها   عبرة لها أمـــدُ
كل مســرف جزعا   أو بكا سيقتصــدُ
والزمـــان سنّتـــه   في السلوّ يجتهــد
قل لثاكلَيْــن مشــى   في قواهما الكمــدُ
لم يعافَ قبلكمـــــا   والد ولا ولـــــدُ
الــذين ميــل بهــم   في سفارهم بعــدُوا
ما علمتما أشقــوا   بالرحيل أم يعــدُوا [1]

ومثل قول [المتنبي] :

أرق على أرق ومثلي يـــأرق   وجـــوى يزيد وعبــرة تترقرق
جهد الصبابة أن أكون كما أرى   عيـــن مسهدة وقلب يخفـــق
مـــا لاح برق أو ترنّم طائــر   ألا انثنيت ولـــي فؤاد شيّـــق
جربّت من نار الهوى ما تنطفي   نار الغضى وتكلّ عمـــا يحرق

([1]) انظر أحمد شوقي : الشوقيات : ٣/٥٩ .

وعذلت أهل العشق حتى ذقتــه فعجبت كيف يموت من لا يعشق

وغدرتهم وعرفت ذنبي أننــي عيّرتهم فلقيت منــه مــا لقـــوا

أبني أبينا نحن أهل منـــازل أبداً غراب البين فيهـــا ينعق

نبكي على الدنيا وما من معشـر جمعتهم الدنيا فلم يتفرّقـــوا

أين الأكاسرة الجبـارة الألـــى كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا

من كل من ضاق الفضاء بجيشه حتى ثوى فحواه لحد ضيـــق

خرس إذا نودوا كأن لم يعلمـوا أن الكلام لهم حلال مطلـــق

فـــالموت آت والنفوس نفـائس والمستعزّ بما لديه الأحمـــق

والمــرء يـأمل والحياة شهيـة والشيب أوقر والشبيبة أنــزق

ولقد بكيت على الشباب ولمّتـى مسودة ولماء وجهـي رونـــق

حذراً عليه قبـــل يـوم فراقــه حتى لكدت بماء جفني أشرق [1]

وقول [الحصري] :

يـــا ليل الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعدهُ

رقـــد السمار فأرقـــه أسف للبين يـــردده

فبكاه النجم ورقّ لـــه مما يرعاه ويرصـــده

كلف بغزال ذي هيـــف خوف الواشين يشرّده

يا من جحدت عيناه دمـي وعلى خديه تـــورده

خداك قد اعترفا بــدمـي فعلام جنونك تجحـده

إني لأعينك من قتلـــي وأظنك لا تتعمـــده

بالله هب المشتاق كـــرى فلعل خيالك يسعـــده

ما ضرك لو داويت ضنى صب يدنيك وتبعـــده

---

(1) انظر المتنبي : الديوان ، ص ٢٨ .

لـــم يبق هواك له رمقـــا ‏ فليبك عليه عـــــوده

وغـــدا يقضي أو بعد غد ‏ هـــل من نظر يتزوّده [1]

وقصيدة [إيليا أبي ماضي] بعنوان " من أغاني الزنوج " :

فوق الجميزة سنجابُ ‏ والأرنب تمرح في الحقل

وأنا صيّاد وثـــابُ ‏ لكنّ الصيد على مثلـــي

محظور إذ أني عبدُ

والديك الأبيض في القنّ ‏ يختال ، كيوسف في الحسن

وأنا أتمنى لو أنـــي ‏ أصطاد الديك ولكنـــي

لا أقدر إذ أني عبدُ

وفتاتي في تلك الـــدار ‏ سوداء الطلعة كالفـــار

سيجيء ويأخذها جـــاري ‏ يا ويحي من هذا العـــار

أفلا يكفي أنـــي عبدُ [2]

ومثل ذلك يقال عن قصائد الفرح والمرح والانطلاق والحركة النشطة ، وهناك لونان من التكوينات يشتركان في صياغة الشعر اللون الأول تكويناته هادئة ، واللون الثاني مكوناته بسيطة ، لكنها ذات جرس واضح أو عال .

فمن اللون الأول مثلاً ، قول [البارودي] :

صبح مطير ونسمة عطرة ‏ وأنفس للصبوح منتظرة

قدر بعينيك حيث شئت تجد ‏ ملكاً كبيراً وجنة مخضرة

---

(1) انظـــر محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى ، على الحصري ، دراسة ومختارات ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط٢ ، ١٩٧٤م ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(2) انظـــر إيليا أبو ماضي : الجداول ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١٧ ، ١٩٨٦م ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

سمـــاؤها بالغصون واشجة　　وأرضهـــا بالنبـات مؤتـــزرة
منظر لهـــو تعيد بهجتـــه　　أكنّة العيشُ وهـــي منحســـرة
فالعفر تحت الظلال رائعـــة　　والطير فـــوق الغصون منتشرة
والطل ينهل من مساقطـــه　　مثل عقود الجمـــان منتشـــرة
جداول في الفضاء جـارية　　ومزنة فـــي السمـــاء منهمـــرة
دنيا نعيم تكاد زهـــرتهـا　　تزري على الشمس وهي مزدهرة
لا ظلها راكـــد النسيم ولا　　غدراتها بالغثاء مختمـــــــرة
فيا ابن ودّى هلم نقتسم اللهو　　فنفسي إلى الصبا حســـــرة [1]

وقوله أيضاً :

دعاني إلى غيّ الصبا بعد ما مضى　　مكان كفردوس الجنان أنيـــق
فسيح مجال العين أمـــا غديـــره　　فطام وأما غصنـــه فرشيـــق
كسا أرضع ثوباً من الظـــل باسقٌ　　من الأيك فينان السراة وريـــق
سمت صعداً أفنانـــه فكأنمـــا　　لها عند إحدى النيرات عشيـــق
ومنزل أنس قـــد عقدنـــا بجـــوّه　　رتـــائم لهو عقدهم وثيـــــق
جمعنـــا به الأشتاتُ من كـــل لذة　　رفيق بجس الملهيات لبيـــــق
إذا مـــدّ من صوت ورجّع أقـــبلت　　علينا وجوه العيشُ وهو رفيـــق
فيا حسنه من منـــزل لم يطف بـــه　　غوىّ ولم يحلل حماه لصيـــق
جعلناه تاريخـــاً لأيـــام صبـــوة　　إذا ذُكرت مسَّ القلوب حريـــق
أقمنـــا به يوماً طليقـــاً وليلـــة　　دجاها بلألاء المدام طليـــق [1]

---

(1) محمـــود سامي البارودي : ديوان البارودي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م ، ١٠٨/٢ ، ١٠٩ .

فالتكوين الأول تفاعيله : [مستفعلن مفعلات مستعلن] والثاني مثله ، ويقال عنه ما قبل عن التكوين في أبيات المتنبي [أهلاً بدار سباك أغيدها] ففيه العوامل نفسها التي تسبب الإحساس بخفوت النغم ، ويضاف هنا عامل آخر هو خلّو منطقة القافية تماما من الصوائت الطويلة .

أما قصيدة البارودي الثانية فتفعيلاتها :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول فعولن

والتفعيلة المجاورة للضرب ليست صورة بديلة لـــ [فعولن] ؛ لأن الشاعر التزم هذه الصورة ولم يستبدل بها غيرها في القصيدة كلها . وفي هذا التكوين من عوامل الخفوت : اختلاف التفاعيل المتناظرة في كل شطر ، ففي الصدر تختلف التفعيلة الثانية عن الرابعة ، وفي العجز تختلف الثانية عن الرابعة ، وتختلف الأولى عن الثالثة . والاختلاف في العجز أوضح من الاختلاف في الصدر . واختلاف العجز عن الصدر يعد من عوامل الخفوت ، ومنها طول الشطر بالقياس إلى التكوينات الأخرى . وغلبة المقاطع الطويلة ، وتركيب القافية التي تتكون من مقطعين طويلين .

واشتمال القافية على صائتين طويلين يعمل في الاتجاه المضاد ، ولكن العوامل الأخرى تتغلب عليه .

ومن اللون الآخر هذا الجزء من القصيدة لـــ [إيليا أبي ماضي] على لسان طفل :

مـــا بـــالك منكمشاً كمدا	قم نلعب في فيء الشجـــر
ونهزّ الأغصن والعمـــدا	ونذود الطير عن الثمــــر
أو نصنع خيلاً من قصب	أو طيــــارات مـــن ورق
ومدى وسيوفاً من خشب	ونجول ونركض في الطرق (٢)

---

(١) انظر البارودي : الديوان ، ٣٣٣/٢ – ٣٣٧ .

(٢) انظر إيليا أبو ماضي : الجداول ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

من أكثر التكوينات حدّة وعلو جرس وإيحاء بالحركة السريعة ، وذلك لصغر وحداته [بالنسبة إلى غيرها] وتشابه هذه الوحدات [إذا أغضينا عن الزحاف] وغلبة المقاطع القصيرة على القوافي ، وإطلاقها . والشاعر لم يقتصر على التقفية المعتادة ، بل قفّى الصور أيضاً .

وتنوع الروي هنا لا يتعارض مع هذه العوامل ؛ لأنه تنوع منتظم بسيط . وفي هذه الأبيات يتّحد التكوين مع كلمات المرح واللعب والانطلاق . ومثل ذلك أو قريب منه يقال عن أبيات [بيرم التونسي] في وصف حفل راقص :

ما كاد مغني القوم يدقّ — الـدفّ بلحـن منه شجـي

حتى انفرطت وحداتهم — ثـم ازدوجـت بالمـزدوج

رجل وقرينته التصقـا — بصـدور العـزّ وبالمهـج

فعلى كتفيه معاصمهـا — ويـداه بحضـر ذي عـوج

وإذا نقلت قدما رفعـت — قدمـا والرفـع بـلا عـرج

مضيا بذراعين ارتفعـا — بهمـا كالسابـح في اللجـج

ورواحهما ومجيئهمـا — مـازال على ذلك الـنهـج

طوراً كالصاعد في درج — أو كـالمنحطّ مـن الـدرج

مـن كل اثنين اثنين معاً — ذهبا في اللعب وفـي الهـرج (١)

ومن ذلك قصيدة لشوقي ، يقول فيها :

حف كأسها الحببُ — فهي فضة ذهبُ

أو دوائـر درر — مـائج بها لببُ

أو فم الحبيب جـلا — عن جمانه الشنبُ

---

(١) انظر بيرم التونسي:مقامات بيرم، مكتبة مدبولي ،القاهرة ، ط٢، ١٩٨٥م ، ص ٥٩، ٦٠.

الليــوث ماثلـــــة والظباء تتســـربُ
الحـــرير ملبسهـــا واللجين والـــذهـبُ
والقصور مسرحهـــا لا الرمال والعشـــب
يستفــزها نغــــم لا صدى ولا لجــب
يستعـــاد مرقصـــه تـــارة ويقتضــب
فالقدود بـــان ربـــا بيـد أنهـــا تثــب
يلعب العناق بهــــا وهــو مشفق حــدب
فهــي مــرةً صعـــد وهــي مــرة حبيــب
وهي ههنـــا وهنـــا تلتقـــي وتصطحـب [1]

ففي هذه الأبيات من عوامل الجرس المرتفع قصر الأشطر ووفرة المقاطع القصيرة بالقياس إلى ما فيها من مقاطع طويلة ، ولاسيما في أحرف القافية ، والصائت الطويل في آخر كل بيت [2] .

والشاعر العربي القديم ، كان يستند ، وهو ينظم الشعر على طبيعة لغته الفنية ، كما يستند على شاعريته . فاللغة العربية حين تصوغ كلماتها تؤثر بناء الصيغ ذات الإيقاع الصاعد ، والشاعر حين ينظم يستوحي حسه اللغوي ، وسليقته الصافية ، فيحرص على إرساء أوزانه الشعرية على نواة ذات إيقاع صاعد ، ليتخذ منها المرتكز الأساسي لإيقاع شعره .

وهذه النواة تتكون من مقطع مفتوح قصير يليه مقطع طويل [مفتوح أو مغلق] ، وهي الوتد المجموع ، وإذا كان العروضيون الأوائل قد اصطلحوا على تسمية مقاطع العروض بالأسباب والأوتاد ، فإن هذه التسمية ذاتها تحمل الدليل

(1) انظر أحمد شوقي : الشوقيات ، ٢/٩ .
(2) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ١٣٤ وما يليها .

على أنهم أدركوا قيمة الوتد المجموع ، من حيث ثباته وعدم تعرضه للزحاف والعلل التي تصيب الأسباب .

وقد عبر الشنتريني عن هذا المعنى بقوله : " شبهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها بأسباب الخباء وأوتاده لثبات الأوتاد واضطراب الأسباب في أكثر الأحيان بما يعرض فيها من الزحاف والاعتلال " (١) .

والوتد المجموع في وزن الشعر ، له وظيفة مهمة ، في ضبط الإيقاع وتحديد مواقعه ، والمقطع الطويل من هذا الوتد ، يحمل نبرة أساسية ، ويعدّ محوراً لوزن الإيقاع ، ويتخلل الأوتاد المجموعة الموزعة على البيت الواحد مسافة زمنية محددة ، قد تكون في مجموعها متساوية ، وقد تكون متجاوبة تبعاً لنوع الوزن العروضي ، وأوزان العروض كما نعلم نوعان : فمنها أوزان متساوية التفاعيل كالكامل [متفاعلن ست مرات] والمتقارب [فعولن ثماني مرات] . ومنها أوزان متجاوبة كالطويل [فَعولن مفاعيلن أربع مرات] والبسيط [مستفعلن فاعلن أربع مرات] ، فإذا سمعنا بيت الخنساء ترثي أخاها :

أعيني جودا ولا تجمدا   ألا تبكيان لصخر الندى

فالوزن هنا من المتقارب ، [فعولن ثماني مرات] ، متساوي التفاعيل وكل تفعيلة منها تشمل وتداً مجموعاً ، يقع على مقطعه الطويل ارتكاز النبر الأساسي ، فلو وضعنا الوتد المجموع المكوّن منهما داخل دائرة هكذا [∪ -] ورددنا الزحاف إلى أصله مع الإشارة [بعلامة أخرى] المقطع القصير قبل تعويضه ، فإن بيت الخنساء يجري على النحو التالي :

[∪ -] - [∪ -] - [∪ -] - [∪ -]

[أعَيْ] [نيْ] [يجو] [دا] [ولا] [تج] [مُدا]

[∪ -] - [∪ -] - [∪ -] - [∪ -]

(١) انظر الشنتريني : المعيار في أوزان الأشعار ، ط بيروت ١٩٦٨م ، ص ١٣ .

[ألا] تَبْ [كيا] ن [ى] [لِصخْ] رِنْ [ندا]

ففي الشطر الأول أربعة أوتاد ، وفي الثاني أربعة ، وبين كل وتد ، والذي يليه مقطع طويل ، وإذا قدرنا أن كل مقطع يفصل بين وتدين ، يستغرق في نطقه زمنين ، فإن كل المسافات التي تتخلل أوتاد هذا الوزن ، تتحدد النسبة نفسها فكلها متساوية ، ولكن المسافات قد تكون متجاوبة إذا تخللت أوتاد وزن من الأوزان المتجاوبة كما هو الحال في بيت الخنساء [وهو من بحر البسيط] :

كأن دمعي على ذكراه إذ خطرت

فيض يسيل على الخدين مدرار

وتقطيعه على النحو التالي :

- - [∪ -] - [∪ -] - - [∪ -] - [∪ -]

ك [ا] أنْ [ن دَ مْ] عى [علا] ذِ ك ر ا [هإذ] خ [ا] [طَرتْ]

- - [∪ -] - [∪ -] - - [∪ -] - -

فَيْ ضُنْ [يسى] ل [و] [علَلْ] خَدْ دَ يْ [نمدْ] را رو

فالوتد الأول مسبوق لمقطعين طويلين والوتد الثاني مسبوق بمقطع طويل واحد يفصل بينه وبين الوتد الأول ، ويتردد الوتدان الثالث والرابع على نمط وتدين الأول والثاني ، فالمسافات هنا متجاوبة بمعنى للتي تسبق الوتد الثالث ، والمسافة التي تسبق الثاني مساوية للتي تسبق الوتد الثالث . والمسافة التي تسبق الوتد الثاني مساوية للتي تسبق الوتد الرابع ، هذا في الشطر الأول ، أما الشطر الثاني فلا يوجد إلا ثلاثة أوتاد ، أما الرابع فقد تحول بتأثير القافية إلى مقطع طويل غير مسبوق بمقطع قصير .

هذه بعض أمثلة من تقسيمات وحدة الإيقاع على مسافاتها الزمنية المتساوية والمتجاوبة في أوزان الشعر العربي (١) .

وإيقاع القصيدة يتأسس عن طريق تفكيك وحداتها وتشريحها ، ولقد وجدنا للقصيدة إيقاعاً متميزاً ، وهذا أمر حسن في الشعر ، ولكن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحول حينئذ إلى [رتابة] تميت حسن النص ، وتوقعه في خدر قد يزمن يموت به النص . ولذلك فإن التصنع دائماً ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط والثبات عليه . والضحية في ذلك دائماً هو النص .

ومن هنا تأتي أهمية [كسر النمط] والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشيء ومهارته وطبعه ، كما أنها تنقذ النص من الدخول في سبات فني ، ولكسر النمط وظيفة فنية عالية القيمة ، ولقد أدرك ذلك الأفذاذ من أسلافنا كابن جني " الذي يطرب كثيراً عندما يلاحظ أن غيلان الربعي قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له " ، فعلق ابن جني على هذه المخالفة من الشاعر بقوله :

" إن مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفاً لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته ، وأن ما وجد من تتالي قوافيها على جر مواضعها ليس شيئاً سعى فيه ولا أكره طبعه عليه ، وإنما هو مذهب قاده إليه علو طبقته وجوهر فصاحته " .

وكذلك يطرب لحالة مماثلة في خروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على إحدى قصائده وخالف عبيد هذا النسق في أحد الأبيات الذي نقض القصيدة أن تمضي على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما طبعه ، ولم يتجشم إلا ما في نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاده إليه ؛ إذ لو كان ذلك على خلاف ما حددناه ، وأنه إنما صنع

---

(١) انظــر د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٣٨ ، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٩م .

الشعر صنعاً وقابله بها ترتيباً ووضعاً ، لكان : قمنا ألا ينقض ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدح فيه وهذا واضح [١] .

وابن جني ينظر إلى كسر النمط دليلاً على طبع الشاعر وأصالته ، يضاف إليه أن كسر النمط ينعش حركة القصيدة ، ويأخذ في تأسيس إيقاع متجدد لها [٢] .
حكى *ابن رشيق عن الجاحظ قوله :*

(والعرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون) [٣] .

وكلام الجاحظ صحيح في جملته ، ولكنه من حيث التفصيل ، قد أغفل أن الشعر العربي لا يخلو من الزحافات والعلل التي تحدث تغييراً على الميزان الشعري بحذف حرف أو بتسكين حرف أو زيادته وهذا النقص أو الزيادة في الميزان الشعري يؤدي بطبيعة الحال إلى تغيير في الكم الزمني بالنقص أو الزيادة، فإذا فرضنا على سبيل المثال أن المعنى أخذ في غناء هذا البيت :

طلع البدر علينا   من ثنيات الوداع

فلابد أن يراعى أولاً إقامة وزن البيت فيكمل أي فجوة صوتية حدثت في البيت نتيجة زحاف أو علة ، فهو لابد أن يطيل صوت الفتحة التي تلي الطاء حتى يعوّض بمد الحركة ما أصاب التفعيلة [فاعلاتن] من زحاف فيجعلها [طَالَع البَدْ] تامة غير منقوصة ، ثم يصنع مثل هذا في ضمة الراء [رُو علينا] فيمدها

---

(١) د. عبد الله محمد الغذامي : إرسال الروي في الشعر العربي القديم ، مجلة [كلية الآداب] ، المجلد الرابع ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م ، جدة .

(٢) د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، ص ٣١٤ ، جدة ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م .

(٣) انظر ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ٣١٤/٢ ، نشر محيي الدين عبد الحميد .

تعويضاً لما أصابها من زحاف ، ثم يمد الكسرة القصيرة في آخر البيت حتى تصير [الوداعِــى] فتستوفي [فاعلاتن] مقطعها الأخير [تُنْ] .

مثال آخر لإقامة الوزن بالتعويض ، وهو شطر بيت كان يغنيه إبراهيم بن المهدي في حضرة إسحاق الموصلي :

" ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبَتْ مني " فقال إسحاق لا يجوز في الغناء إلا أن تقول : ذهبتو بالواو ، فإن قلت : ذهبتُ ولم تمدها انقطع اللحن والشعر ... إلخ .

وعلق د. محمد مندور على هذا بقوله : " ومعنى هذا النقد أن ما في الشعر من زحافات لابد من تعويضه عندما نتغنى بذلك الشعر ، بل عندما ننشده ، فوزن الشطر [فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن] أي بزحافتين في [فعولن] الأولى و [فعولن] الثانية ، ولكنها زحافات في الكتابة فقط ، وأما في الغناء أو في الإنشاد ، بل في مجرد إلقاء هذا الشطر ، فالذي يحدث هو أن نعوض الزحافتين : الأولى بتطويل تاء [ذهبتُ] والثانية بتطويل ذال [ذهبَتْ] ، مع فارق واضح ، وهو أنهم في الغناء كانوا يطيلون كثيراً هذين المقطعين المفتوحين القصيرين ، بينما في الإلقاء أو الإنشاد لا يكون التطويل بالنسبة نفسها ؛ إذ إن النقص لا تدركه الأذن ، ولا تطلب تعويضه بإلحاح كما يحصل في الغناء " [1] .

كذلك لا يقف الأمر عند حد التعويض وإظهار عيوب القافية ، بل يعدوه إلى ما هو أدق في الإدراك ، يعدوه إلى عملية التعادل ، وذلك عند زيادة بعض المقاطع على التفاعيل ، ولنأخذ من تلك الزيادة ما سماه العروضيون بـ [الخزم] وهو في تعريفهم زيادة من حرف إلى أربعة في صدر الشطر الأول ، ومن حرف إلى حرفين في أول العجز ، وهو علة غير لازمة .

ففي صدر الشطر الأول لبيت النابغة : (أمن آل مية رائح أو مغتدى) نجد أن الهمزة زائدة ؛ إذ بحذفها يكون الوزن من الكامل [متفاعلن متفاعلن متفاعلن]

---

(1) انظــر د. محمد مندور : الشعر العربي ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه ، مجلة [كلية الآداب] ، جامعة فاروق الأول ، مجلد أول مايو ، ١٩٤٣م .

، فالشطر الأول عبارة عن ثلاث تفاعيل أولها : - - ∪ - وهو يتكون من سبعة أزمنة [المقطع القصير زمن واحد والطويل زمنان] ، وكذلك التفعيلتان الأخريان في الشطر الأول ، إلا أن هناك مقطعاً قصيراً زائداً قبل التفعيلة الأولى (١) .

وعملية التعادل التي أشار إليها " *د. مندور* " قد تمت بتسهيل همزة [آل] مما أتاح لهمزة الاستفهام ، وهي المقطع الزائد ، أن تدخل جزءاً من التفعيلة الأولى بعد أن كانت زائدة عليها ، فأصبحتْ التفعيلة الأولى تنطق هكذا بالكتابة العروضية : (أمِنَالِ مَىْ) ، وتقطع على هذا النحو (أم نا ل مَـــىْ) ، وهي متفاعلن بفتح التاء ، وتتكون من سبعة أزمنة ، بعد أن كانت قبل تسهيل همزة [آل] ، مُتْفَاعِلُنْ بتسكين التاء [وهو زحاف الإضمار] مسبوقة بمقطع زائد هو همزة الاستفهام ، فكانت التفعيلة مع المقطع الزائد تتألف من ثمانية أزمنة ، ثم صارت ببعد إدخال المقطع الزائد جزءاً من التفعيلة ، وتسهيل همزة [آل] تفعيلة تامة لا زحاف فيها ، وتتكون من سبعة أزمنة .

ومن الواضح أن الذي جعل هذا التعادل أو هذه التسوية أمراً مستساغاً هو إمكان تحويل المقطع الزائد إلى جزء من التفعيلة وإعادة صياغة التفعيلة إلى صورتها التامة دون زحاف أو تغيير في كمها الزمني التام : النقص أو الزيادة(٢).

[٢] تلاشي الإطار الموسيقي يبرز الإيقاع بعناصره في القصيدة الجديدة:

لقد أصبح لدى الشاعر معجم صياغي ، غير معجم المفردات ، ينسق مع الوزن المختار ، وقد طوعته كثرة الاستعمال فاستقرت الأذن على عدد محدد من الأوزان الشعرية [البحور] التي رصدها الخليل ، ولولا هذه الصياغات الموروثة لانفتح إيقاع الشعر العربي إلى ما لا نهاية من الأوزان ؛ لأن لغته العربية تملك هذه الإمكانات ، ولذلك قامت عملية مزدوجة باختيار قالب صياغي ، لغة موزونة في كل أساليبها وأشكالها من ناحية ، وتركيز على موازين محددة داخل هذا

---

(١) انظر السابق نفسه ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

(٢) انظر د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٤٤ .

الغناء. فوجد الشاعر العربي نفسه أكثر قدرة على الإنشاء والإنشاد ، ووجد المتلقي نفسه أكثر تذوقاً وإحساساً به ، وهذا ما جعل الشاعر العربي والخطيب كذلك يلتزمان نظاماً لضبط إيقاع الكلام في الشعر والنثر على السواء . وهي عادة موجودة حتى الآن لدى بعض قارئي القرآن الكريم ، وعند بعض الشعراء الشعبيين ، تدل على كيفية في الأداء ، وطريقة في تنغيم العبارات، وقياس الفروق الزمنية بين كل الحركات والسكنات . وأصبحت هناك صياغات تتكرر لدى كل الشعراء ؛ لأنها تساعدهم على التواصل مع تراثهم ، ولأنها تضبط الوزن ومن ثم أصبحت مريحة للشاعر والمتلقي على السواء [1] .

وتكرار الكلمات التي تتبنى من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يصنع جواً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معينة أسلوب قديم ، لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة أن القصيدة " توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا ، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ ، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات " [2] .

وكان علي محمود طه في أسلوبه واختياره لأوزان شعره متأثراً بالشعر التقليدي إلى حد بعيد ، فهو أقل تنويعاً أو تفنناً في استعمال بحور الشعر ، وهو فوق ذلك يميل إلى استعمال البحور المنبسطة التي تتألف من تفاعيل عديدة مثل بحر الكامل [متفاعلن متفاعلن متفاعلن] مرتين ، وبحر الخفيف [فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن] مرتين ، وبحر الطويل [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن] مرتين ، وبحر البسيط [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن] مرتين [3] . وفي الملاح

---

(1) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٨٢ .

(2) انظـــر أرشيبالد ماكليس : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي ، طبعة دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٣م ، ص ٢٣ .

(3) انظـــر د. عبد المجيد عابدين : بين شاعرين مجددين ، إيليا أبو ماضي وعلي محمود طه المهندس ، ص ١٥٦ وما يليها ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٨٩م .

التاله نجد بحر الكامل أكثر شيوعاً ، ويليه البحور الأخرى على الترتيب المذكور[١].

ليس بعيب أن يجري الشعراء المجددون على البحور المألوفة لا يتجاوزونها ، ولكننا نلاحظ أن علي محمد طه كان منحصراً في نطاق ضيق من هذه البحور ، كما أنه لم ينوع غالباً في القافية في القصيدة الواحدة ، على أننا نستطيع أن نلاحظ الطريقة التقليدية واضحة تماماً في بعض قصائد على محمود طه ، *ومن أمثلة قصيدته [مصرع الربان] التي يقول فيها* :

يا قاهر الموت كم للنفس أسرار
ذل الحديد لها واستخذت النار
وأشفق البحر منها وهي طاغية
عات على ضربات الصخر جبار
حواك أحدوته مثلي وتضحية
لم يحوها سير ، أو ترو أخبار
رماك في جنبات اليم محترب
خافي المقاتل عند الروع فرار
ترصدتك مراميه ، ولو وقعت
عليه عيناك لم تنقذ أقدار
يدب في مسبح الحيتان منسرباً
والغور داج وصدر البحر موار
كدودة الأرض نور الشمس يقتلها
وكم بها قتلت في الروض أزهار

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٠٢ .

ويبدو أن الشاعر قد جعل نصب عينيه أن ينظم القصيدة لغرض الإلقاء المؤثر ، فاختار لها وزناً منبسطاً ، وألفاظاً ضخمة ، وعبارات متماسكة البناء وصوراً عنيفة .

وحسبنا أن نستعرض ألفاظ البيتين الأولين لنرى مدى ما تدل عليه من معانٍ مثيرة للنفس والحس معاً ، كالقهر والموت والإسرار والذل والاستخذاء والحديد والنار والإشفاق والطغيان والعتو والضرب والجبروت ... إلخ .

وفي قصائد أخرى يتقدم على محمود طه قليلاً نحو الشعر الجديد ، من حيث الموسيقى والأسلوب ، ولكن لا تفارقه تلك الموسيقى اللفظية ، فهي قصيدة [غرفة الشاعر] (١) يتحرر من وحدة القافية ، وإن كان ملتزماً بحراً واحداً ، وفيها يحاول أن يخلص نفسه لوصف حالة الشاعر وغرفته ، ولكن آثار النزعة الخطابية مع ذلك تلاحقه في كثير من أبياتها .

ولننظر إلى قوله :

أيها الشاعر الكئيب مضى الليل   ومازلت غـارقاً في شجونك
مسلماً رأسك الحزين إلى الفكر   وللسهد ذابــلات جــفونــك
ويد تمسك اليراع وأخــرى   في ارتعاش تمر فوق جبينــك
وفم ناضب به حــراً أنفــا   سك يطغى على ضعيف أنينك

***

لست تصغى لقاصف الرعد في الليل   ولا يزدهيك في الإبــراق
قــد تمشي خلال غرفتك الصمـ   ـت ودب السكون في الأعماق
غير هذا السراج في ضوئه الشــا   حب يهفو عليك من إشفــاق
وبقايا النيرات فــي الموقـد الـذا   بل تبكي الحياة في الإرمــاق

(١) انظر علي محمود طه المهندس : ليالي الملاح التائه ، ص ٥٣ .

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغـــــــ ض وحطمت من رقيق كيانـــك
آه يا شاعري لقد نصل الليـــــــــ ل ومازلت سادراً في مكانـــك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يــــأ سى لتلك الدموع في أجفانـــك
ما وراء السهاد في ليلك البـــا جـي وهلا فرغت من أحزانـك
فقد الآن من مكانك واغنـــــم في الكرى غطة الخلى الطـروب
والتمس في الفــــراش دفئــــاً ينسيك نهار الأسى وليل الخطوب
لست تجـري مـن الحيــاة بمـا حملت فيها من الضنى والشجوب
إنهـــا للمجـون والختـل والزيف وليست للشاعــر الموهـــــوب

في هذه القصيدة حاول علي محمود طه تصوير حالة الشاعر في غرفته ، وفي الأبيات الأربعة الأولى يصور حزن الشاعر وهيئته ، وقد أسلم نفسه إلى تفكير عميق طويل ، وقد ظهر همه على وجهه الشاحب وجفونه الذابلة ، ويده المرتعشة وأنفاسه الملتهبة ، ولكن لا نكاد نمضي في القصيدة حتى نجده يعود إلى شنشنته ، فيعود الدوي والطنطنة والألفاظ القوية بما لا يتناسب مع الجو الذي استوحاه في أوائل القصيدة .

أو قل إنه لم يرض بهذا الهدوء البليغ الرائع الذي أسبغه على غرفة الشاعر المفكر ، فأقحم عليها الرعب القاصف والبرق الخاطف ، كما أخذ يستعمل الأسلوب الخطابي الذي نحسه حين ننصت إلى هذه الأبيات :

لست تصغي لقاصف الرعد في الليل ولا يزدهيك في الإبراق
قد تمشي خلال غرفتك الصمـــ ــت ودب السكون في الأعماق
غير هذا السراج في الموقد الذا بل تبكي الحياة في الأرمـــاق

وكأنه راقته هذه الكلمات [تصغي] و [قاصف الرعد] و [يزدهه الإبراق] و [تمشي] و [الأعماق] وغير ذلك من ألفاظ هذه الأبيات يدخلها في أبيات مفيدة .

ويذكرنا حزن هذا الشاعر القابع في غرفته بحزن على محمود طه علي الموسيقية العمياء ، فقد عبر عن ألمه بقصيدته ، ليس بنبرة هادئة عميقة ، ولكنه كعادته ركن إلى الموسيقى الصاخبة فاستعان في وصفه وتعبيره بالألوان الزاهية في الطبيعة ، وبأصوات الرعد والريح ولمعان البرق وسقسقة العصفور ، وغير ذلك من الألفاظ الجميلة التي نحسبه قد أقحمها لتحدث دويها في الأسماع لا لتعبر عن حالة نفسية حقيقة .

ونلاحظ إن المقاطع المقفلة ، والحروف القوية كالقاف والصاد والجيم والضاد والظاء ، قد لونت المطلع بلون زاهر الصخب ، فعلي محمود طه ، يبدأ مطالعة خطابية عالية ، ثم يسير على لون واحد أو ألوان متقاربة من الموسيقى كلها أو معظمها صاخبة عالية ، غير ناظر إلى المعاني النفسية وتنوعها في القصيدة ، وغير موجد علاقة تذكر بين الأصوات والمعاني ، إلا تلك الصلات التقليدية التي تكون بين اللفظ ومعناه .

هي موسيقى تمتع الآذان ولا توحي بما يعين على فهم المعاني والحالات النفسية ، ومن ثم كانت موسيقاه لفظية ليس فيها وراء المتعة السمعية متعة نفسية تذكر . إلى جانب هذا النوع نجد نوعاً آخر عنده أكثر خفة ورشاقة وأكثر توخياً لصفات الأغنية وخصائصها تتنوع فيه القوافي ، وتكثر فيه الألفاظ الحلوة العذبة أو المعاني الخفية المبهمة ، والعبارات الإنشائية ، وتتكرر في الأغنية الواحدة منه مقطوعات أو أبيات بعينها .

ومن هذا النوع قصائد مغناه ، ومن هذا النوع وهو قصيدة [خمر نهر الرين] (١):

كنــــز أحــــلامك يــا شاعــــر في هذا المكــــــان

سحــر أنغــــامك طــــواف بهــــاتيك للغانــــــــي

فجــــر أيامــــك رفــــاق علــى هــذي المجانــــــي

(١) انظر علي محمود طه المهندس : ليالي الملاح التائه ، ص ٩٢ .

أيها الشاعر ، هذا الـرين ، فـــاصدح بالأغانــــــي
كل حي وجماد هاهنا هاتف ، يدعو الحبيب المحسنـــا
يا أخا الروح دعا الشوق بنا فاسقنا من خمرة الرين فاسقنا
عـــالم الفتنـــة يـا شـاعـر أم دنيـا الخيـــال ؟
أمـــــروج عـــلقت بين سحـــاب وجبـــال
ضحكـــت بيـــن قصـــور كأساطيــر الليالــــي
هــذه الجنة ، فانظـــر أي سحـــر وجمـــال
يـــا حبيب الــــروح يا حلم السنا هذه ساعتنا قم غننـا
سكر العشاق إلا أننا فاسقنا من خمـــرة الرين اسقنـــا

•••

ليلـــــة فـــوق ضفـــاف النيـــل حلم الشعــراء
أليالي الشرق يا شـــاعر أم عـــرش السمـــاء
الـــدجى سكران والأنجـــم بعض الـــندمـــاء
أنصــت الغـــاب وأصغي النهر ، من صخر ومـــاء
فاسمع الآن البشير المعلنا حانت الليلة والفجر دنـــا
فاملأ الأقداح من هذا الجنى واسقنا من خمرة الرين اسقنا

وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية ، فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساساً على الأذن ، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر ، وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة

إنشاد وسماع ، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية معاً ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط .

هذا من ناحية ، ومن أخرى فإن اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة كحاجة منه إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف أدى إلى إعطاء قيمة أكثر للإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري .

فالشاعر الحديث إذن لم يلغ الوزن نهائياً في الشعر ، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية ، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته (١) .

ومن خصائص الشعر المعاصر الاستبدال ونقصد بالاستبدال ، أن يحل صوت أو أكثر محل الآخر سواء أكان هذا الآخر صوتاً [فونيماً] أم علاقة دالة فيتغير بذلك المعنى إيجاباً وسلباً .

وللاستبدال في الشعر المعاصر أشكال منها :

استبدال صوت بآخر غيره يقول فتحي سعيد ، في قصيدته [من يا ترى غدا ؟] (٢).

اشتغل السرادق الكبير

وأقبل المشيعون

واصطف آخذوا العزاء

(١) انظر د. السيد الورقي:لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها وطاقاتها الإبداعية ،ص ٢٣٣.

(٢) انظر فتحي سعيد : مسافر إلى الأبد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٣٩ .

يتمتمون :

عظم الله جزاءك

شكر الله عزاءك

في الفقرة الشعرية – السابقة – كلمتا [جزاءك – عزاءك] ، وقد تم الاستبدال في أول كل منهما ، أي حلت [الجيم] محل [العين] والجيم صوت مجهور مركب ، في حين أن العين صوت مجهور مرقق ، واستبدال الصوت يعني استبدال الصفات الملازمة لهذا الصوت – في الكلمة الأولى شاركت الجيم في إضفاء روح التجشم في مغالبة النفس لمعايشة حزن المأتم ، والتجشم – هنا – مشفوع بالجزاء المتجسد في [الجيم] و [الزاي] المجهورة المرققة و [الحركة الطويلة] و [الهمزة الانفجارية غير المهموسة وغير المجهورة] و [الكاف المهموسة المرققة] .

واستبدال [الجيم] يعني – سلباً – استبعاد الصفات الملازمة لهذا الصوت من الكلمة [جزاءك] كما يعني – إيجاباً – إيجادها في الكلمة الأخرى [عزاءك] أن العين في كلمة [عزاءك] تشيع الأسى في بقية أصوات الكلمة ذاتها .

ومن هذه الأشكال حذف صوت أو أكثر من آخر الكلمة :

يقول صلاح عبد الصبور – في قصيدته – تأملات ليلية [1] :

لا شيء يعينك ... لا شيء يعينك

لا شيء يعينك ... لا شيء يعينك

لا شيء يعينك ... لا شيء

لا شيء

لا ...

(1) انظر صلاح عبد الصبور : شجر الليل ، دار الوطن العربي ، ص ٢١ .

في آخر المقطع تم حذف الأصوات الثلاثة [الشين – الياء – الهمزة] والشين صوت مهموس مرقق ، والياء نصف حركة مجهورة والهمزة صوت انفجاري غير مجهور وغير مهموس . وبإسقاط هذه القيم الصوتية المقيدة يتجسد الامتداد اللانهائي للضعف وعدم القدرة في الحركة الطويلة – الألف – المسبوقة باللام المجهورة العالية النبرة في هذا السياق [1] .

وبرزت في بناء القصيدة الجديدة ظواهر إيقاعية أهمها تقسيم القصيدة إلى فقرات تمثل أدواراً في بناء متكامل ، له ذروة وله عاقدة قد تكون مرقمة ، أو ذات عناوين منفصلة ،أو مقسمة بلا أرقام أو عناوين أو تتكون من مجموعة مواويل ، وقد تكون هناك فواصل بين الفقرات .

وقد اقترنت بهذه الظاهرة نزعة التركيز على لب الفكرة في عبارة أو كلمة والاستغناء عن تفصيلات كثيرة ، حتى أشبهت القصيدة بهذا الأسلوب لغة البرقيات ، كذلك برز تطور آخر في السطر الشعري الذي خلق شطري البيت في القصيدة القديمة ، وكان يطول ويقصر حسب تموجات النفس ، فتحول السطر إلى جملة شعرية تمتد سطوراً وتضم حالة انفعالية واحدة لا يستطاع وضعها في سطر واحد ، ثم تطور ذلك أيضاً في القصيدة المعاصرة عن طريق التدوير ، فتعاقبت الجمل الشعرية في نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة ، ويؤلف بنية تختلف عن الأخرى طولاً في هذه الطريقة المدورة حسب الموقف الشعري ، ويمكن أن نتمثل هذا التطور في قصيدة على الخليل [قبل سقوط الثلج وبعد] التي يقول في مقطعها الأول : تمارس قمع التأجج . نحلم : هذا ، ممات الحرائق قبل العناق رأيت العصافير تخفق ، تخفق حولي وتحملني في البراري . تحديث هزء الطواحين ، رائحة ريحها في الشوارع : هي كبلوا صحوة الفجر ، عاثوا بذات العماد التي في المواجع ، ساحاتها المعتمات الصغيرة مشدوهة في عيون اللصوص ، رأيت الأمور الجليلة طائشة كالسهام ، تميت المصاب ، ويسأم من عاش . هذا رماد

---

(1) انظر د. مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٢.

الفصول فمن يصدع القفل ، يجرع موتاً فريداً ، لسيدة القمر الأبيض – المطر البيض – الوصل – واشنطن ، الآن .

هذا اكتمال الدوائر دون التلاقي . نموت بزرق العيون ، الخنادق مهجورة ، والجياع سكارى وسيدة القمر الأبيض – النفط والحر والأمراء ، وأسماؤها في المذابح .. شاسعة في عروقي التباريح : تحلم ، تحلم قبل الحريق تمارس قمع التأجج قبل السقوط ، فمن يفهم الصيحة النادرة ؟

ويتلاشى إيقاع التفعيلة في هذه القصيدة وهي وحدة المتقارب [فعولن] بتوالي الألفاظ دون توقف ، وتوالي العبارات دون ابتداء يتلاشى الإيقاع في الظاهر ، ولكنه يتسرب مع المضمون إلى نفس القارئ (١) .

ويعتمد الشعر الحر على خصائص تمثل المقوّم الأساسيّ له والفروق الواضحة بينه وبين بقية أشكال فنون الشعر الأخرى :

١ – يعتمد الشعر الحر على استعمال التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة ذاتها ، ولا تخضع تشكيلات الشعر الحر لعمليات التقنين ؛ " لأنه لا ضابط يربطها بنظام معين ويصبها في هندسة موسيقية منضبطة ، فكل ما في الأمر أن يكون الإيقاع العروضي متمشياً مع الإيقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر عندما يشرع في التعبير عن تجربته . ومن الطبيعي أن يختلف الإيقاع النفسي من شاعر إلى آخر ، وإن يختلف أيضاً عند الشاعر الواحد تبعاً لاختلاف تجاربه وتنوعها . ووفقاً لهذا يصبح لكل قصيدة من قصائده عالمها الموسيقي الذي تنفرد به عن غيرها من القصائد " (٢) .

---

(١) انظر د. محمد مصطفى هدارة : دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص ٦٨ .

(٢) انظر حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر ، ص ٢٧ ، ط ١٩٧١م .

واعتمد الشاعر الحديث في تحركه موسيقياً في عمله على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف . ونتج عن اختلاف هذه الحركة ما نراه من طول وقصر في السطور الشعرية في القصيدة الواحدة .

فقد أصبح المشكل لأطوال هذه السطور هو التنسيق الداخلي للقصيدة بعد أن كان الخضوع لنظام تقنيني ثابت ، حيث ارتبطت هذه السطور في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها على النحو الذي نراه مثلاً في الجزء التالي من قصيدة] أنت مدان ... يا هذا] لـ " بلندر الحيدري " [1] :

غنيت

صفرت

صرخت

ضحكت .. ضحكت .. ضحكت

وأحسست بأني أملك كل البحر وكل الليل

وكل الأرصفة السوداء

وأني أجبرها الآن على أن تصغي لي

أن تصبح رجعاً لندائي

أن تصبح جزءاً من صوت حذائي

طق ... طق ... طق

ومددت يدي .. مازالت عشر هويات في جيبي

هذا اسمي

هذا اسمي

---

(1) انظر بلندر الحيدري : أغاني الحارس المتعب ، ص ٦٩ – ٩٧ ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢م .

هذا ختم مدير الشرطة في بلدي

هذا توقيقه وزير العدل وقد مد به في زهو حز فمي

وأطاح بسن من أسناني

خدش بعضاً من عنواني

وخشيت بأن ... فبلعت لساني

ومعي سبع هويات أخرى

أقسم لو مر بها جبل أحنى قامته ولقال :

هي الكبرى

ففي هذا الجزء نرى السطور قد تراوحت طولاً بين تفعيلة واحدة [غنيت] ، وبين تسع تفعيلات " هذا توقيع وزير العدل وقد مر به في زهو حز فمي " ، ونرى كذلك مدى ارتباط هذا التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية . ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة . وفي مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات (١) .

ويتصل التدوير بالتضمين في الشعر العمودي كما هو في الشعر الحر والتدوير في الشعر العمودي يحدث في البيت الواحد بين شطريه ، ولهذا فإنه لا يعد تضميناً ، حيث إن هذا لا يمثل تفتيتاً لجملة ، وحيث إنه موجود شكلياً فقط ، أمّا في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، لكنهما مع ذلك قد يفترقان ، فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس ، وقد يتكرر التضمين والتدوير ، فتصبح القصيدة دائرية أو مستديرة ، أو يصبح المقطع مستديراً على وجه أكثر دقة ، وقد تحدث الاستدارة دون تضمين عندما يقدم الشاعر تركيباً لغوياً متماسكاً في أكثر من سطر شعري .

---

(١) انظر د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص ٢٣٤ .

ومن ذلك قول البياتي (١) :

بتراث معرى النعمان

والمتنبي وعلى وأبي حيان

وتراث الثورات

أتحصن ضد اللا جدوى ورديء الزمن المرفوض بكل الأزمان وقوله أيضاً(٢):

ما بين استغلال الإنسان

لأخيه الإنسان

وحريق الكلمات

تولد في رحم الأرض الثورات

وقوله أيضاً (٣) :

يا من أوقفني بين الجسد المشدود كقوس والمطلق

يا من أوقعني في هذا المأزق

حطم هذا الزورق

بصخور شواطئ يم الليل الأزرق

فالاستدارة قد تحققت نتيجة تراكب عناصر تركيب لغوي ممتد يشغل أكثر من سطر شعري ، ففي النموذج تبدأ الجملة من قوله [بتراث] وتنتهي بالجملة [أتحصن] " فالجار والمجرور المتقدم متعلق بهذا الفعل ، والشاعر قد استعمل في هذا النموذج [فاعلن ، فاعلتن ، فعلاتن] ، وقد جاءت القافية واضحة في الأسطر الثلاثة : الأول والثاني والرابع .

---

(١) انظر عبد الوهاب البياتي : مملكة السنبلة ، ص ١٠١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م .

(٢) انظر السابق نفسه ، ص ١٠٩ .

(٣) انظر عبد الوهاب البياتي : السابق نفسه ، ص ٦٣ .

ولكن التركيب اللغوي اخترق هذا التركيب العروضي والصوتي وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري ، وفي النموذج الثاني يبدأ لتركيب اللغوي بقوله : [ما بين] وينتهي بقوله : [تولد .. الثورات] . وقد استعمل الشاعر القافية لكل سطرين ، لكن التركيب تجاوز النظام الإيقاعي والصوتي وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري .

أمّا في النموذج الثالث ، فإننا نرى أن التركيب اللغوي يشمل الأسطر الأربع ، حيث يقول : يا من أوقفني .. يا من أوقعني .. حطم .. بصخور .. فالأسطر تتراكب تراكباً وثيقاً ، وقد جاءت الأسطر مقفاة بقافية واحدة تنتهي بانتهاء التفعيلة .

ولاشك أن هذا النمط من التراكيب أكثر قبولاً ؛ لأنه يتمشى مع روح الشعر ، ولا يجد من التدفق الصوتي والإيقاعي للشعر . فالشاعر في الاستدارة لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي ، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتي والعروضي ، وإنما هو يحال أن يوازن بينهما ، فيقدم في إطار التركيب المطول ، وحدات عروضية تنتهي نهاية شبه طبيعية ، يلتقط عندها أنفاسه – دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوي – ليستمر بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري .

ويبدو أن وجود التدوير في بعض البحور يجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون مع البحور – التي يكثر فيها التدوير – تعاملهم مع أشطار الرجز ، حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت ، أما ما جاء مقسماً فإنه يمثل نمطاً من التقسيم الذي نراه في إطار الشطرة الواحدة ، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة ، والذي يزيد من صحة هذا الفرض أن كثيراً من الأبيات المدورة جاء مقسماً تقسيماً ثلاثياً مما يؤكد أن نموذج البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر ، ففي شعر

الأعشى كان يأتي بكثير من أبيات الخفيف مدورة ، وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ، وللنظر إلى قوله [١] :

سلـــس مقـــلده أسيـــــــــل خـــدّه مـــرع جنابـــه

- - - ٥ - - ٥ - - - ٥ - - ٥ - ٥ - - ٥ - - - ٥ - - ٥ - ٥ - ٥

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملاً لفظياً ، بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة ، وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكباً قوياً مع البنية اللفظية والصوتية ، بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها . ولا نتصور أن شاعراً يقول شفاهة ، يؤلف شعراً يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للشطرة الأولى ونصف للثانية ، فإن في هذا تكلفاً وتعسفاً . والتفعيلات في هذا البحر تسير في دائرة قد تنتهي فيها التفعيلة في الشطرة الأولى مع نهاية الكلمة ، وقد تنتهي وقد استغرقت جزءاً من الكلمة ، فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللام [المضعّفة في " مقلده "] وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام ، وانتهت عند ياء [أسيل] في حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مع نهاية [خدّه] .

وإذا تأملنا التدوير في الشعر الحديث أو الحر ، فإننا نجد الشعراء جميعهم – إلا القليل النادر – يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون في شطر ويأتي الجزء الآخر في السطر الذي يليه ، ومن هؤلاء الذين اتبعوا تلك الطريقة ، جورج غانم ، حيث يقول [٢] :

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـــرَّ

فيق البعيد

([١]) انظر الأعشى : الديوان ،ص ٢٣٥ .

([٢]) انظر نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر، ص ١٠٨، دار العلم للملايين،بيروت ، ط٧ .

فهو من أجل الوزن قسم الكلمة نصفين كما فعل الشاعر القديم في الشعر العمودي ، وهو خطأ ناقشته بالتفصيل الشاعرة " نازك الملائكة " ، حيث إن هذا يعد أمراً لا ضرورة له ، ففي وسعه أن يقول في سطرٍ واحد متناسق :

" ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد " [1] ، على أن يتوافق تمام التفعيلة مع تمام الكلمة في السطر الواحد .

ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية ؛ لأنه يتعارض معها تمام التعارض [2] ، ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين ، وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين [3] .

إن الشعر الحر لا يختلف عن الشعر القديم في ظاهرة توزيع الجملة على عدد من الأبيات ، والبيت في الشعر الحر سطر واحد ليس ذا شقين ، ففيه سكتة واحدة على آخره . يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته : [الحب في هذا الزمان] [4] :

١ - الحبّ يا رفيقتي قد كانْ

٢ - في أول الزمانْ .

٣ - يخضع للترتيب والحسبانْ

فهذه ثلاثة أبيات من جملة واحدة ، ويقول في قصيدته : [أحلام الفارس القديم] [5] :

---

(١) انظر السابق نفسه ، ص ١١٩ .

(٢) انظر السابق نفسه : ص ١١٧ – ١١٨ .

(٣) انظـر د. حسـني عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية ، ٢٣٦/١ وما يليها .

(٤) انظر صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، ص ٤٠ ، ٤١ .

(٥) انظر السابق نفسه : ص ٧٨ .

١- قد كنت فيما فات من أيامْ .

٢-يا فتنتي محارباً صلباً وفارساً همامْ

٣-من قبل أن تدوس في فؤاديَ الأقدامْ

٤-من قبل أن تجلدني الشموس والصقيعْ

٥-لكي تذل كبريائي الرفيعْ

وهذه أيضاً جملة واحدة توزعت على خمسة أبيات ، ففي النص الأول هدمت الوحدة المعنوية للجملة من خلال التوقف على [كانْ] و [الزمانْ] ، وهذان الوقفان لا يخدمان الجملة ، ولكنهما يُخدمان الوزن ، على حين أن الوقف على [والحسبانْ] يخدم الغرضين معاً : وحدة البيت عروضياً ، ووحدة الجملة معنوياً . في النص الثاني فتتت الجملة أيضاً بالوقف على [أيامْ] و [همامْ] و [الأقدامْ] و [الصقيعْ] وسقطت الأداة الرابطة بين البيتين ٣ ، ٤ ، ونجد أيضاً أن الوقف على آخر البيت الخامس [الرفيعْ] يخدم الغرض الشعري والنحوي معاً .

وإذا قارنا بين الشعر العمودي ونصيّ صلاح عبد الصبور ؛ فقد نجد أن الظاهرة موجودة في كليهما ، ولكنها اكثر حدّة في الشعر الحر ، وقد يكون من الأوفق أن نقارن بين نصوص متعاصرة ، وقد ندهش إذا رأينا شعراء الشعر الحر عندما يكتبون قصائد من " شعر البيت " تتوافق لديهم الوحدة العروضية مع وقفة الجملة ، بحيث تأتي القافية وقفاً للجملة والبيت معاً ، ولعله من أجل هذا يلجأ بعضهم إلى كتابه أبيات القصيدة بطريقة معنوية لا بطريقة عروضية .

يقول " *أمل دنقل* " في قصيدة له بعنوان [طفلتها] يقدمها بهذه العبارة " مرت خمس سنوات على الوداع وفجأة رأى طفلتها " [1] .

لا تفرى من يدي مختبئة

.. خبت النار بجوف المدفأة

---

(1) انظر أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ٥٠ مكتبة مدبولي .

أنا ..

(لو تدرين)

من كنتِ له طفلة

لولا زمان فجأة

كان في كفيّ ما ضيعته

في وعود الكلمات المرجأة

كان في جنبيّ

لم أدر به

.. أو يدري البحر قدر اللؤلؤة

إنما عمرك عمر ضائع من شبابي

في الدروب المخطئة

كلما فزتِ بعامٍ

خسرتْ مهجتي عاماً

.. وأبقتْ صدأه

ثم لم نحمل من الماضي

سوى ذكريات في الأسى مهترئه

نتعزى بالدجى

إن الدجى للذي ضل مناه

تكأه !!

وإذا حاولنا أن نتفهم السبب في كتابة هذه القصيدة على هذا النحو الذي يهدم الشعر ، أو بعبارة أخرى يهدم النظام العروضي ، فإننا لابد أن نستعرض الهدف الواضح من هذه الطريقة .

هل الشاعر يهتم بالوحدات المعنوية ؛ أي : الجملة ؟ لا يظهر ذلك ؛ لأنه يحاول أن يفرق عناصر الجملة ، مثلاً [أنا / " لو تدرين " / من كنت له طفلة] ، و [كلما فزت بعام / خسرت مهجتي عاماً / وأبقت صدأه] ، و [ثم لم نحمل من الماضي / سوى ذكريات في الأسى مهترئة] ، و [إن الدجى للذي ضل مناه / تكأة] ، فهذا التوزيع – إذن – ليس وحدات دلالية ، وليس وحدات إيقاعية ، ولولا القافية ورويها الحادّ [حرف الهمزة] التي صارت حداً لحدود البيت في هذا المقطع لاختلطت الأمور على القارئ ..

وهناك كثير من الشعراء يفعلون هذا الصنيع [1] ، وبعضهم يكتب كل شطر في سطر [2] ، ويجعل الأشطر غير متساوية في الكتابة ليعطي إحساساً – على مستوى النظر – بأنها مختلفة ، ولو أعدنا كتابة أبيات [أمل دنقل] وفق النظام العروضي الصحيح لجاءت على هذا النحو :

١ – لا تفرى من يدي مختبئــــة	خبت النــــار بجوف المدفـــأة
٢ – أنا – لو تدرين – من كنتِ له	طفلة لــــولا زمان فجـــــأة
٣ – كان في كفيّ ما ضيعتــــه	في وعود الكلمات المرجـــأة
٤ – كان في جنبيّ لم أدر بـــــه	أو يدري البحر قدر اللؤلـــؤة
٥ – إنما عمرك عمر ضائــــع	من شبابي في الدروب المخطئة

(1) انظــر قصيدة [زيت ونيران] لفاروق شوشة في ديوانه : " يقول الدم العربي " ، ص ٩١ ، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع ، ١٩٨٨م .

(2) انظــر لهـذا : قصيدة [الموت في وهران] لأحمد عبد المعطي حجازي ، ديوانه ، ص ٢٧٦ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣م .

٦ – كلما فزتِ بعـــامٍ خسرتْ   مهجتي عاماً وأبقتْ صـــــداه

٧ – ثم لم نحمل من الماضي سوى   ذكريات في الأسى مهترئـــــه

٨ – نتعزى بالدجى إن الدجـــــى   للذي ضل منـــــاه تكـــــأه !!

وهكذا نجد أن الأبيات الثمانية هنا توزعت هناك على عشرين سطراً ، كل سطر منها لا هو جملة ، ولا هو بيت ، وإذا نظرنا في الأبيات بعد إعادة كتابتها وجدنا أن خاصية التفتيت للجملة لم تتوافر فيها ، بل نجد أن كل بيت تتطابق فيه الوحدة الإيقاعية مع الوحدة الدلالية .

ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر إلى توزيع الكتابة على النحو السالف ، وكأنه أحسّ بنقص الجرعة الشعرية التي تعمل على تفتيت أجزاء الوحدة الدلالية ، وإظهار الوحدة الإيقاعية كاملة السلطان على حساب تلك ، وإذا قارنا النص السابق بالنص الآتي من قصيدة : [سفر التكوين] (١) ، لـ " أمل دنقل " نفسه ظهرت خاصية التفتيت واضحة ، يقول :

١ – في البدء كنت رجلاً وامرأة وشجرة

٢ – كنت أباً ابناً وروحاً قدسا

٣ – كنت الصباح والمسا

٤ – والحدقة الثابتة المدوّره

٥ – وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر

٦ – وكانت الشياه

٧ – ترعى ، وكان النحل حول الزهر

٨ – يطنّ ، والإوز يطفو في بحيرة السكون ، والحياة

٩ – تنبض كالطاحونة البعيده

(١) انظر أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢٦٧ .

١٠– حين رأيت أنّ كل ما أراه

١١– لا ينقذ القلب من المللْ

لو أعدنا كتابة الأبيات السابقة بطريقة أخرى تصل ما انفصل فيها من أجزاء الوحدة الدلالية ، أي : الجملة فإنها سوق تكون على النحو الآتي :

١ – في البدء كنت رجلاً وامرأة وشجرة

٢ – كنت أباً ابناً وروحاً قدسا

٣ – كنت الصباح والمسا والحدقة الثابتة المدّوره

٤ – وكان عرشي حجراً على ضفاف النهْر

٥ – وكانت الشياه ترعى

٦ – وكان النحل حول الزهر يطنّ

٧ – والإوز يطفو في بحيرة السكون

٨ – والحياة تنبض كالطاحونة البعيده حين رأيت أنّ كل ما أراه لا ينقذ القلب من المللْ .

بإعادة الكتابة على هذا النحو تحول أحد عشر بيتاً إلى ثماني جمل فقط ، ولم يبق منها موزوناً سوى الجمل الأربعة الأولى ، وبرغم أن الجملة الثالثة ضمت بيتين معاً ، لم تخرج عن الوزن غير أن الشاعر جزّأها ، جاء جزؤها الأول بيتاً قصر فيه الممدود . وهو كلمة [المسا] ، ليكون قافية متجاوبة مع البيت السابق [قدسا] ، ودفع لذلك المعطوف إلى أول البيت التالي ، لكن الجمل من [٥– ٨] خنقت فيها إعادة الكتابة صوت الشعر ، وأماتت القافية ، ولم تستطع الصورة الموجودة في الإوز الذي يطفو في بحيرة السكون ، والحياة التي تنبض كالطاحونة البعيدة أن تنقذ هذه الجمل ، وتحوّلها وحدها إلى أن تكون شعراً ، برغم ما فعلته الإضافة في [بحيرة السكون] من اختراق قانون الاختيار بين الكلمات ، وكذلك إسناد النبض إلى الحياة وتشبيهها بالطاحونة . ومع إعادة الكتابة التي

حولت النص من وحدات شعرية إلى وحدات دلالية لم تصبح كلمة [الزهر] موقوفاً عليها ، وليست هناك وسلة ترقيمية تساعد القارئ ، وتشير إليه أن يقف عليها ، وبذلك لم تعد متجاوبة مع كلمة [النهر] التي تنهي جملة ، ،في الوقت نفسه تنهي بيتاً .

وكذلك لم تصبح كلمة [الحياة] موقوفاً عليها كذلك ، فلم تتجاوب مع [الشياه] ، ولا مع الفعل [أراه] ؛ لأن كلاً منها ذابت داخل وحدتها الدلالية بعد أن كان التوزيع العروضي يبرزها ، ويحول كلاً منها إلى وقفة صوتية ذات جرس خاص [1] . والتدوير – وبخاصة في الشعر الحر – وفي التضمين في الشعر العمودي والحر ، فإن الشاعر لابد أن يضحي إمَّا بشيء من وحدة التركيب أو بشيء من النظام الصوتي والعروضي " والتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري،والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات"[2] .

والتصريع من الظواهر الشعرية المشتركة بين الشعر العمودي والشعر الحر شأنه شأن التدوير والتضمين في التأثير على نمط الجملة والتأثر بها ، ويبدو أن التعامل مع بنية التصريع يرتبط إلى حد كبير بصورة التشكيل الموسيقي لبناء القصيدة الحديثة ؛ إذ هي تتحرك من خلال السطر الشعري الذي يستلزم نهاية لها إيقاعها الخاص ، كما تتحرك أحياناً من خلال الجملة الشعرية التي تتحرر من الالتزام الخاص في نهاية السطر ؛ إذ هي بطبيعتها تمتد إلى أكثر من سطر وإن ظل لها إيقاع السطر على وجه العموم .

وبمعنى آخر نقول : إن التعامل مع السطر الشعري يتطلب – غالباً – التعامل مع بنية التصريع ، ويقل ذلك إلى حد كبير إذا كان التعامل من خلال الجملة الشعرية ، إلا إذا كانت الجملة تنتهي بطبيعتها مع نهاية السطر .

---

(1) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في العشر العربي ، ص ٤٠ ، الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م .

(2) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص ٧٥ ، ترجمة د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٥م .

ففي قصيدة [مقتل صبي] لعبد المعطي حجازي ، نلحظ كثافة الإيقاع وتوافقه في نهاية السطر الأول والثاني على نحو تصريعي ، حيث يقول :

الموت في الميدان طن

الصمت حط كالكفن (١)

والسطران يمثلان وحدة إيقاعية متكاملة من مجزوء الرجز ؛ إذ كل سطر يحتوي تفعيلتين :

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن متفعلن

وهذا الاكتمال الموسيقي تبعه اكتمال إيقاعي يعطي لكل سطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية الإيقاع ، ثم تربطه بما بعده صوتياً عن طريق التصريع ، ويبدو هذا الإيقاع التصريعي عملية تصدر عن وعي وقصد ؛ إذ تأتي التركيبة اللغوية على نحو يهيئ للروي أن يستقر في نهاية السطر ، وذلك عن طريق عملية تحريك أفقي للصياغة بالتقديم والتأخير ، وكان العدول هنا قد أثر في الناحية الدلالية أولاً ، ثم أتاح للإيقاع أن يستقر ثانياً ، وهذا العدول يمكن ملاحظته من تتبع الخط التعبيري في السطر الأول ، حيث بدأ بالمسند إليه [الموت] ، ثم يدخل المسند [طن] ، وهذا النمط التركيبي يحيل الموقف الخاص الذي يرصده الشاعر إلى موقف كلي ، فهي رؤية لعالم المدينة ، وأكثر منها رصد لموقف محدد .

وبجانب العدول ، يلعب الاختيار دوراً رئيساً في هذا التحول ؛ إذ يأتي [الموت] بدلاً من [الميت] ، ثم يأتي [الميدان] بدلاً من الموضع الذي يحتوي جثة الميت ، ثم يكون تقدم الجار والمجرور [في الميدان] وسيلة لتوسيع دائرة الرؤية ، وفي الوقت نفسه يتيح لحرف الروي أن يقع آخراً في الفعل [طن] ليحكم بنية السطر الأول .

---

(١) انظر ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص ١٤٣ .

ويتلاشى العدول في السطر الثاني ، حيث تتحرك الصياغة تحركاً مألوفاً يبدأ بالمسند إليه ثم المسند ، ثم شبه الجملة ، وهو تحرك هيأ للروي أن يقع في نهاية السطر أيضاً ليكون مع سابقة دقتين في دقة واحدة نونية الإيقاع تجعل من السطر جملة شعرية مكتملة . ويزداد التعامل مع بنية التصريع في القصائد التقليدية التي تحتوي بعض تجارب شعراء الحداثة ، وذلك برغم كتابتها التي توهم بتحركها من خلال نظام السطر الشعري [١] .

لكن الواضح أن الإيقاع لم يكن هدفاً في ذاته ، وإنما كان هدفاً موظفاً للمساهمة في إنتاج المعنى الشعري ، وربما لهذا لم يتعامل المبدع مع ما يسمى [الجناس التام] الذي يتوافق فيه الكلمتان صوتياً تمام الموافقة ، وإنما خلص التعامل لما يسمى [الجناس الناقص] الذي يجمع بين مفردتين بينهما من التوافق الصوتي أكثر مما بينهما من التخالف ، فيفيد من ذلك إيقاعياً ، كما يفيد دلالياً ،دون أن يرهق المتلقي برده إلى ما يسمى بـ [المشترك اللفظي] الذي تتوافق فيه الكلمتان صوتياً وتتخالفان دلالياً .

ويلاحظ أن توظيف بنية التجانس – إذا وقعت في الحشو – يتم في سياق أقرب ما يكون إلى طبيعة التداخل الدلالي ، على معنى أن التداخل الصوتي بين طرفي التجنيس غالباً ما يؤدي إلى التداخل في المدلول ، ففي نص [عرافة] يقول الشاعر :

يا فتنتي لا ترهبي الغيب الخبيء ولا دجاه
هو صنع أيدينا نكاد إذا أردنا أن نراه
عرس من الأفراح والأتراح والسلوى شراه [٢]

([١]) انظر د. محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب وشعر الحداثة ، التكوين البديعي ، ص ٣٧١ ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

([٢]) انظر د. عبد القادر القط : ذكريات شباب ، ص ٢٨ ، مكتبة مصر ، القاهرة .

فحقيقة الغيب الآتي تئول – في منظور النبوءة – إلى مزيج من الأمرين معاً [الأفراح والأتراح] ، حيث كان التداخل الصوتي بين الدالين عاملاً فعالاً في إحداث التداخل الدلالي بينهما ، فتشكل من امتزاجهما [الآتي] بكل احتمالاته .

وتكاد تكون هذه خصيصة ملازمة للتجانس عندما يقع في الحشو على الإطلاق ، ففي نص [في طريق الحياة] يتم رصد ظاهرة من ظواهر الطبيعة في كثافتها الوجودية :

في طريقي كم تراءت لي جنان وادعـــات
مثقلات الدوح بالأثمار شتى ناضجـــــات
ويميس النهر في أعطافها رحب الجهـــات
بين أفــــوف وألـــفاف وغـــــــــابْ (١) .

أما في [حلم يقظة] فإن تمازج الطرفين يقوم على غلبة أحدهما على الآخر واحتوائه ، حيث يقول الشاعر :

أنـــــا يا دنياي قلب من شجـــــون
خفقة الموهون أنـــات الحــزيـــــن
أثخنت في عــزمه سود الـــسنــين
وتــــلاشت فـــي منايـــاه منــــــــاه (٢)

فقد سيطر الطرف الأول [مناياه] على الطرف الثاني [مناه] وأدخله في دائرته ، والمدهش أن الحركة الدلالية في البيت الأخير تسير معاكسة للتعليق النحوي فيه ، إذ إن الفاعل النحوي [مناه] قد استحال إلى [مفعول] دلالي لتحمله حدثية التلاشي التي دفعت به إلى منطقة [المنايا] .

---

(١) انظر : المصدر السابق : ص ٧ .

(٢) انظر : د. عبد القادر القط : ذكريات شباب ، ص ٧٢ ، مكتبة مصر ، القاهرة .

أما وقوع التجانس في منطقة القافية ، فهو النمط السائد في ديوان [ذكريات الشباب] للدكتور عبد القادر القط ، حيث حقق قدراً هائلاً من التوافق [الشكل صوتي] خاصة وأن التعامل مع بنية التجانس قد صاحبه الحرص على نوع آخر من الإيقاع ، هو وحدة البناء الصرفي ، وهو ما يشير إلى الرغبة الحميمة في رفع درجة الإيقاع في هذه المنطقة .

ففي نص [غياب] تظهر الحدة الإيقاعية بشكل لافت في قوله :

وسكون جـــاثم في كـــــل حي
وحرور لافـــح فـــي كـــل فـــيء [1]

ويبدو أن هذه الحدة قد انتشرت في البيتين حتى صارا إلى نوع من التوازن الصرفي الخالص ، حيث توافق كل دال مع نظيره من البيت الآخر في بنائه الصرفي ، فإذا أضفنا إلى كل ذلك الإيقاع العروض ، فإننا نصير في مواجهة كثافة إيقاعية ، تتسلط على المتلقي ، وتدفعه إلى حركة موازية رداً لفعل كل ما يقع عليه من مؤثرات صوتية دلالية [2] .

وساعد استعمال البحور الصافية وتكرار التفعيلة الواحدة على بساطة الإيقاع وسهولته ، رغم أن القصيدة عوضت فقدان بقية البحور والقوافي والروي بما حققته من حسن الصياغة ، وجودة توجيه الجملة الشعرية عبر أساليب عربية خالية من التعقيد وفي معجم لم يبارح معجم الرومانسيين كثيراً في قصيدة [وكان ...] [3] ، يكرر فتحي سعيد الأصوات [الواو – الكاف الفتحة الطويلة – النون] بحركاتها القصيرة تكراراً لافتاً ، وهذه الرزمة الصوتية فضلاً عن كونها عنواناً للنص تعد مفتتحة ومختتمة ، بل مفتتح كل مقطع من مقاطعه ومختتمة أيضاً .

---

(1) انظر : المصدر السابق : ص ٧١ .
(2) انظر د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ٦٧ .
(3) انظر فتحي سعيد : مسافر إلى الأبد ، ص ٤١ – ٤٦ .

يقول الشاعر في أحد المقاطع هذه القصيدة :

كان في الشتاء موقدا
لنا .. وفي الخريف موعدا
لنا ... وكان
في الصيف نفحة الجنان
وفي الربيع أيكة البستان
وكان
في الليل بحة الكمان
وكان
في الفجر مقلتان
نضاختان
وكان

ولم يكتف الشاعر بالبدء والنهاية ، بل راح يكررها داخل المقطع [وكان في الفجر مقلتان] ، وهكذا حتى المقطع الأخير الذي تكررت فيه التركيبة الصوتية ثماني مرات .

وكان في الشتـــاء موقدا
وكان
....
وكان في اختلاف الليل والنهار
أرجوحة الأمان
وكان

وكان مفردا

....

وكان

....

آوى إليه كمـــا تعثر الطواف

فمد لي يـــدا

وضمني إليك أعبر الضفاف

بزورق مجدافه يدان

نحيلتـــان

ودمعتان

عزيقتان

وكان ....

ولقد كانت هذه التركيبة الصوتية في النص محوراً ، تمركزت عنده الدلالة صادرة منه وعائدة إليه كما كان مستجمعاً لكل عناصر الطبيعة [الشتاء – الخريف – الصيف – الربيع – الأيك – النفحة – البستان – الليل – الفجر – الصباح – الطير – الجناح – الحدائق – الضوء – السحاب – الريح] كما كان المرفأ والأمان والدفء والحب ... إلخ .

وكانت هذه التركيبة الصوتية مفتاحاً لحالات شتى يذكرها الشاعر حينما يعتريه الشعور المستدعى لها في صفحة الذاكرة ولا يكاد يخلو ديوان واحد من دواوين الشعر العربي المعاصر من هذا النوع من التكرار الصوتي (١) .

---

(١) انظر د. مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٣٨ .

وبذلك أحلت القصيدة العربية نظاماً موسيقياً وتصويرياً وتقنياً محل نظام قديم ، وبما أنه إنتاج إيقاع فوضوي صعب ؛ لأن الإيقاع يمثل بطبيعته مرادفاً للنظام نجد الصورة أكثر اكتمالاً للنمط الفوضوي تظهر في " الشعر المنثور " عموماً ، و " قصيدة النثر " بوجه خاص (١) .

وقد انعكست فوضى إيقاعات الشعر المنثور وقصيدة النثر إلى غموض تعريفها عند النقاد والشعراء العرب المعاصرين ، وشوش هذا الغموض على كتابة نصوصهما ، حتى أننا نجد فوضى التعريف وغموضه ، فنجد أحد النقاد يعرفها بقوله : " ظهرت القصيدة النثرية الغنية في غنائيتها المرهفة المرتبطة بالجيل كل الارتباط ، وتحول معه " النثر " إلى إنشاد شعري يحمل موسيقاه الخاصة (٢) .

وفي المحاولات للشعر المنثور تسقط القافية نهائياً ، وتتشكل العبارات بحسب الخطرات العقلية والدفقات الشعورية ، ومعظم أصحاب هذا الاتجاه قد استعانوا بكل الوسائل الفنية والتجارب الموضوعية ، يقول محمد الماغوط في قصيدته النثرية [حزن في ضوء القمر] :

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرد وجريح
أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة

---

(١) انظر علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص ٥٢٤ ، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٦م .

(٢) انظر كمال خير بك : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٦٥ ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦م .

من أعماق النجوم أستيقظ

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم

لأعماق الخمرة وأقراص الشعر

قل لحبيبتي ليلى

ذات الفم السكران والقدمين الحريرتين

إنني مريض ومشتاق إليها

إنني ألمح آثار أقدام على قلبي

دمشق يا عربة السبايا الوردية

وأنا راقد في غرفتي

أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة

من قلب السماء العالية

أسمع وأجيب لحمك العاري

عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل

ورياح البراري الموحشة

تنقل نواحنا

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف

وخلف أقدامنا المعقوفة

تمضي الرياح والسنابل البرتقالية

وافترقنا

وفي عينيك الباردتين

تنوح عاصفة من النجوم المهرولة

أيتها العشيقة المتغضنة

ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

أنت لي

هذا الحنين لك يا حقودة

قبل الرحيل بلحظات

ضاجعت امرأة وكتبت قصيدة

عن الليل الخريف والأمم المقهورة

وتحت شمس الظهيرة الصفراء

كنت أسند رأسي على ضلفات النوافذ

وأترك الدمعة

تبرق كالصباح كامرأة عارية

فأنا على علاقة قديمة بالحزم والعبودية

وقرب الغيوم الصامتة البعيدة (١)

وقد مال أدونيس [علي أحمد سعيد] في كتاباته الأخيرة إلى إسقاط الحواجز بين الشعر والنثر واشتراك مع يوسف الخال في محاولة بناء القصيدة

---

(١) انظر محمد الماغوط : ديوان غرفة بملايين الجدران ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣م .

العربية بناءاً جديداً تسقط فيه كل روابطها بالتراث لتعبر – في ظنه – عن نبض الحياة المعاصرة وتكون رؤية جديدة للآتي الذي ينبغي للشاعر أن يبشر به ويصل إلى رؤاه بثقافته الواسعة وحدسه [١] .

وكثيراً ما يسمع المرء أو يقرأ – في سياق نثري – عبارات منطوقة كمياً ، فلا ينتبه لما فيها من وزن ، وقد دعا ذلك بعض الدارسين إلى البحث عن عنصر آخر غير الوزن [بمعناه الكميّ] ، وقد شغلت هذه الفكرة " د. إبراهيم أنيس " منذ أصدر كتابه [موسيقى الشعر] ، ثم عاد إليها بعد زمن طويل في مقال بمجلة "الشعر" ، افترض " د. إبراهيم أنيس " أن [الإيقاع] في الشعر هو الذي يميّزه عن النثر حين يتفقان في الوزن [بمعناه الكمّي] ، وكأنه عامل أساسي في موسيقى الشعر و [الإيقاع] عند " د. إبراهيم أنيس " هو نغمة صاعدة في مقطع منبور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمة بمثابة الركيزة ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر ، والقاعدة التي يتحدد بها موضع هذا [الإيقاع] هي:

يتراوح الإيقاع بين ثلاثة من المقاطع في وسط الشطر ، ويقع على واحد منها بشرط أن يكون مقطعاً طويلاً ، وبشرط ألا يكون في نهاية كلمة ، وألا يحتوي على اللام التي هي جزء من أداة التعريف ويتحدد موضعه حينئذ باختيار أحد هذه المقاطع على أساس الترتيب التالي :

[أ] إذا اشتملت المقاطع الثلاثة على ألف مدّ كان الإيقاع على مقطعها ، أما إذا اشتملت على ألفَيْ مدّ ، أثر الإيقاع مقطع الألف الثانية .

[ب] إذا اشتملت هذه المقاطع على مدّ غير الألف " ياء أو واو " كان الإيقاع على مقطعه ، وفي حالة اشتمالها على حرفَي مدّ ، يؤثر الإيقاع الثاني منهما .

---

(١) انظر محمد مصطفى هدارة : دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص ٦٧ .

[ج] إذا لن تشتمل المقاطع الثلاثة على حرف مدّ كان الإيقاع على المقطع الذي استوفى الشروط الآنفة ، فإن وجد مقطعان مستوفيات لها ، كان الإيقاع على الثاني منهما [1] .

وأهم نقد يوجه إلى هذه الفكرة أن هذا [الإيقاع] ليس شرطاً أساسياً في أداء الشعر ، فكثيراً ما نسمع الشعر يؤدي بغير هذا الإيقاع . وعند وجود نغمة صاعدة في الشطر قد لا تكون في الموضع الذي حدّده " د. إبراهيم أنيس " ، بل يختلف هذا الموضع باختلاف أسلوب الأداء .

ثم إن كثيراً من الشطور يخلو من مقطع واحد تنطبق عليه الشروط التي ذكرها " د. أنيس " ؛ ففي هذا الشطر مثلاً : [أرق على أرق ومثلي يأرق] ، نجد المقاطع التي تتوسط أربعة [لا ثلاثة كما يريد " د. إبراهيم أنيس "] هي : [أَ – رَ – قِنْ – وَ] ، ليس فيها مقطع طويل إلا [قِنْ] ، وهو في نهاية كلمة [أرِقن] ، ثم إنّه ليس منبوراً وفقاً لأسلوب الأداء المصري [2] .

وقد اتفق " د. عبد القادر القط " و " د. عز الدين إسماعيل " على إمكان قراءة هذا الشطر وغيره بطرق متباينة تجعلُ [الإيقاع] في مواضع مختلفة .

وإذن فهذا [الإيقاع] لا يمكن أن يكون أساسياً في أوزان الشعر العربي أو في موسيقاه . إن الوزن ليس مجرد أصوات تتموج في الهواء فتلتقطها الأذن . إنه حسيّ عقليّ في الوقت نفسه ، والإدراك الحسي للأصوات يكمله إدراك عقليّ لعلاقات بين هذه الأصوات ، ومعرفة بما اصطلح عليه من نُظُم .

ومما يساعده على هذا الإدراك العقلي وجود علاقة تلفت القارئ إلى هذه العلاقات والنظم ، وقد تكون هذه العلامة طريقة في الإلقاء ، اصطلح عليها لتمييز

---

(1) انظر د. إبراهيم أنيس : مجلة [الشعر] ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦م .

(2) انظـر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٦٨ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

الشعر عن النثر ، بزيادة إبراز النبر والتنغيم ، وزيادة طول الصوائت الطويلة ... والمعاني نفسها تؤدي هذه الوظيفة أحياناً .

وفي الشعر حين يكتب تكون العلامة طريقة كتابة الشعر المصطلح عليها ، كأن يقسم إلى أبيات وأشطر ، بين كل شطرين فراغ ، دون أن يستنتج من ذلك أن هذا الفراغ بين الشطرين عنصر أساسيّ في وزن الشعر ، وكذلك العلامات الأخرى .

وخفاء الوزن على النحو الذي شرحه " د. أنيس " يكون في شطر أو بيت ولا يكون في قصيدة أو قطعة أو في عدة أبيات . والأمثلة التي ذكرها " د. إبراهيم أنيس " إما أنها على وزن شطر أو على وزن بيت ، وليس فيها مثال واحد على وزن بيتين متتاليين أو أكثر من وزن واحد .

وتوالي الأبيات يزيد الوزن جهارة وظهوراً ، ويغني عن [الإيقاع] ، ثم إن الأمثلة التي ذكرها " د. إبراهيم أنيس " وبعض العروضيين تشتبك بما قبلها وبما بعدها من كلام [1] ، وبعض الأمثلة التي جاءت على وزن بيت يلتحم فيها الشطران دون وقفة ، تبعاً للطريقة المتبعة في قراءة النثر ، وهذا وذلك يساعدان على خفاء النظم [2] .

إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يصنع تكراراً منتظماً لها في الزمن ، أي أنه يصنع نظاماً صوتياً جديداً هو الإيقاع . فالإيقاع إذن نظام مكون من العناصر الثلاثة وهي النبر والتنغيم والقيمة الصوتية ، والتي لا تستحق أن تعد عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها : " النظامية " ، ومن ثم يمكن عدها أنظمة فرعية للنظام الأكبر الإيقاع .

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : مجلة [الشعر] ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦م .

(٢) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ٥٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

بحيث يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئاً مادياً محسوساً يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه – الإيقاع – هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقاد الشاعر وقصيدته إليه [1] .

وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفاً عن المعنى الذي يلقاه في النثر : معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقاً وأكثر إمتاعاً [2] ، وأكثر كشفاً عن الأعماق البعيدة للإنسان .

كل هذه الدلالات تبدو للقارئ بمجرد أن يلقي نصاً إيقاعياً ، وهو في ذلك معتمد على تراثه بالطبع ، ولذلك فإن الإيقاع هنا إشارة أو علامة [sign] والعلامة شيء مدرك يظهر شيئاً آخر لا يمكن أن يظهر لولاه أو كما قال [إكو] هي نص يغطي نصاً آخر ... [3] . وكذلك الإيقاع فهو محسوس بالأذن والعين يشير إلى معان مختفية لم تكن لتظهر لولاه ، بهذا المعنى فإن ثمة تشابهاً بين الإيقاع المجاز في الشعر [4] .

ويقول جروس " أن وظيفة العروض أن يخيل العملية الإنسانية في حركتها في الزمن على نحو غني ومعقد " [5] ، بل إن " أرنولد ستاين " يذهب إلى أن البناء الوزني ، لا يشبه الاستعارة فحسب ، بل إنه [مفتاح الاستعارة] [6] ، ويرى

---

(1) chapiro, prosody Handbook, Horpor & low publi New York ١٩٦٥,P.٢

(2) Frye, the Rhythm of frequence, in H. Gross the structure of verse, facett publi inc . ١٩٦٦ , P ١٧٥ .

(٣) انظر د. أمنية رشيد : السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول ، العدد ٣ ،إبريل ١٩٨١م ، ص ٤٦ – ٤٧ .

(٤) انظـــر ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : الفصل الثالث ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣م .

(5) M. Gross, Sound and from in modern poetry, An Arbor paperback, U.S.A., ١٩٧٣, P. ١٤ .

(6) A.Atein,Meter and Meaning in cross, PP ١٩٤- ١٩٦ .

الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور images يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا " [1] ، أي غور المعنى الكامن .

وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة ، أنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة ، وقد " يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالاً للمعنى ، ويمكن استعماله لإثارة المعنى [2] .

الإيقاع إذن لا يحاكي أو يضيف داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور . الإيقاع ليس إشارة بسيطة ، بل هو نظام إشاري مركب ومعقد ، مكون من العديد من الإشارات ، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته ، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ، ولا متفقاً عليها ، إن الإشارات الشعرية إشارات أيقونية Iconic أو تصويرية ، أي أنها متعددة الدلالات ، مكثفة المعاني من ناحية ولا تؤدي معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى ؛ وذلك لأنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون كما تنقسم العلامة في اللغة الطبيعية[3].

نقلاً عن د. سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي،محاولة لإنتاج معرفة علمية،ص١٣٥ .

(١) Erlich, V.Russiar Frmalis History - Doctrinep. ١٩٤ . Mouton & co., Paris the Hauge ١٩٥٥ .

(٢) أرنولد ستاين : الوزن والمعنى ، ص ١٩٤ – ١٩٦ .

(٣) Y. Lotman , in structure du texte artistique, gallimard,paris ١٩٧٥, P. ٣١ .

نقلاً عن د. أمنية رشيد : السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد ، ص ٤٨ .

[٣] إيقاع القافية واكتمال الصورة الموسيقية:

يتضمن المخزون اللغوي بالضرورة لوناً من الترابط الإيقاعي الذي يهيئ للمبدع – عند الاختيار – أن يأخذ بنية متكاملة صوتياً ، وهذا التكامل يتحقق بالتماثل الجزئي أو الكلي ، كما يتحقق بنوع من التقطيع الخارجي ، لكنه في هذا أو ذاك يصنع لوناً من الانسجام الإيقاعي الذي يكون بمثابة عملية تعويض للفاقد الخارجي .

فالتعديل الذي نلاحظه يجعل من الاختيار عملية كلية في بعض مراحلها ، لتحقيق أهداف تتصل بطبيعة اللغة الشعرية واحتياجاتها اللغوية التي ترتبط بوظائف محددة ، يمكن تحققها إذا ظل الاختيار منوطاً بالمفردات فحسب ؛ إذ لو كان الأمر كذلك لأصبح الاختيار – في بنية الإيقاع – شيئاً شاذاً أو غريباً ، إذ لا يمكن تصور إيقاع الاختيار على جزء من البنية ، ثم شغل الفكر بعنصر آخر ، ثم العودة إلى البنية الأولى لإكمالها مرة ثانية ، ومن ثم يكون القول بالاختيار الكلي أقرب إلى الواقع النظري والتطبيقي في إفراز الصيغة الشعرية الإيقاعية .

بل إن بنية الإيقاع يمكن أن تؤكد – على نحو من الأنحاء – تداخل عمليتي الاختيار والتوزيع ، بحيث يكون في وعي المبدع أن يختار ويوزع في لحظة واحدة ، فيكون الناتج اللغوي بنيات متجاورة لا مجرد مفردات ، وهنا تكون المعاناة مزدوجة ؛ إذ ينصب الاختيار من خلال ملاحظة العلاقة الاستبدالية أولاً ، ثم من خلال ملاحة التوافق الصوتي ثانياً ، وكل ذلك يهيئ لعملية التلقي أن تكون مزدوجة هي الأخرى ، حيث يلعب التوقع دوراً مؤثراً ، ويكون إشباعه شيئاً مفترضاً عند الطرفين : المبدع والمتلقي [١] :

الوزن يُدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معيّن ، وهذا يستدعي – بطبيعة الحال – الكلمات التي تناسب هذا التنظيم ، كما أن الوزن يشيع في أجزاء الجملة ،

---

(١) انظر د. محمد عبد المطلب : إناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، ص ٣٦٤ ، ط٢ ، دار المعارف ١٩٩٥م .

فيدفع بعضها في المقدمة ، ويؤخر بعضها ، ويرتب بينها بطريقة خاصة حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقتر فتمثل فاصلاً صوتياً أو سكتة في توالي النطق وتتابعه تهيئةً لبيت جديد ، أو – إن شئنا – لدائرة مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة .

إن من حقنا أن نتوقع في كل عمل منظوم – كما يقول كوليردج – شرطين " أولهما : أنه لما كانت عناصر الوزن تدين بوجودها لحالة زيادة في الاستثارة ، فإن الوزن نفسه كذلك ينبغي أن يكون مصحوباً باللغة الطبيعية للاستثارة. وثانيهما : أنه لما كانت هذه العناصر تأخذ شكل الوزن بطريقة صناعية بواسطة عمل إرادي ، بقصد خلط الإمتاع بالعاطفة ، ومن أجل هذا الغرض ؛ فإن آثار الإرادة الموجودة ينبغي كذلك أن تدرك نسبياً خلال اللغة المنظومة . ثم إن هذين الشرطين لابد أن يُوَفَّق بينهما ، وأن يتحققا معاً ، فلابد أن تكون هناك لا مشاركة فحسب ، بل وحدة ، أي : تداخل بين الانفعال والإرادة ، وبين الباعث التلقائي والغرض الإرادي " (١) .

ولهذا بدأ اهتمام الشاعر بصوتيات النص الشعري من القافية ؛ لأنها تحتاج إلى حسابات خاصة داخل الوزن حتى يصل إلى العروض والضرب مستفيداً من خبرته الشعرية التجريبية في السماع والكتابة . ولهذا اهتم العرب بالقافية والتفعيلة الأخيرة ؛ لأن لديهم ما يعوضهم من انتظام الحركات والسكنات في عروض كل بيت ، ولم يهتموا بحروف اللين والمد فحسب ، بل شمل هذا الاهتمام الحروف أيضاً ؛ لأنهم أحسوا بأصوات اللين متقلبة ومتحولة في بنية الفعل وحركة الزمن معه رغم أنهم اشتقوا منها حركات الإعراب ؛ ولأن حروف اللين تعطي لها مذاقاً وجرساً .

---

(١) انظــر كوليــردج : النظرية الرومانتيكية في الشعر ، ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ترجمة د. عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ١٩٧١م .

والقافية العربية تهتم بالحرف ساكناً ومتحركاً وتهتم بعلاقة هذا الحرف مع غيره من الحروف والحركات قبله وبعده – لذلك أعطوا أسماء لكل حرف مع مختلف السياقات ، كما أعطوا للعيوب التي تصيب هذه الأحرف مصطلحات أيضاً ، ومنها الإقواء الذي يتعلق بحركة المجرى المصاحبة للحرف ، والإقواء رفع بيت وجرّ آخر نحو قول الشاعر :

لا بأس بالقوم من طول ومن عظّم

جسمُ البغال وأحلامُ العصافيرِ

ثم قال : كأنهم قصب جوف أسافله

مثقب نفخت فيه الأعاصيرُ

قال الأخفش : وقد سمعت هذا من العرب كثيراً ، وقلّت قصيدة ينشدونها إلا وفيها إقواء ، ثم لا يستنكرونه لأنه لا يكسر الشعر ، وأيضاً فإن كل بيت منها كأنه شعر على حياله .

(قال ابن جني : وزادني أبو علي في ذلك فقال : إن حرف الوصل [يعني في الرويّ] يزول في كثير من الإنشاد نحو :

قوله : " قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلْ "

وقوله : " سُقيت الغيث أيتها الخيام " .

وقوله : " كانت مباركة من الأيّامْ " .

(فملا كان حرف الوصل غير لازم ؛ لأن الوقف يزيله ، لم يحفُل باختلافه ، ولأجل ذلك فأقَلُّ الإقواء عنهم مع هاء الوصل ، ألا ترى أنه لا يمكن الوقوف دون هاء الوصل ، كما يمكن الوقوف على لام منزل ونحوه ؟ فلهذا قلّ جداً نحو قول الأعشى : " ما بالها بالليل زال زوالها " [فيمن رفع] [1]

---

(1) انظر سيبويه : الكتاب ، باب وجوه القوافي في الإنشاد : ٢/٢٩٨ – ٣٠٣ ، ط بولاق ١٣١٦ هـ .

ويظهر أن الأذواق في الجاهلية كانت تقبل هذا ، ولعل السبب في قبولها له أنهم كانوا يقفون كثيراً بالسكون في القوافي المطلقة،فيقولون:مزَوَّدْ ، والأسود "[1].

والملاحظ أن العرب لم تهمل أصوات اللين ، فهذه الأصوات تشغل قطاعاً كبيراً لعناصر الإيقاع في القافية والعيوب المتعلقة بها كان تركيزهم على أنها قطعة من الحرف الصحيح لا منفصلة عنه ، من ذلك تحليلهم للمتحرك والساكن والمتحرك هو حرف صحيح مع حركته ، أما الساكن فقد يكون حرفاً صحيحاً أو صوت لين وكثيراً ما كان صوت اللين امتداداً تعويضياً للحركة التي تصاحب الحرف فيما يعرف بالإشباع .

والأمر لا يقف عند حد التعويض ، بل إن إقامة الوزن بمد الصوت وإشباعه قد تكشف عن بعض عيوب القافية ، كالذي حدث للنابغة في خبر مشهور ، وقد عيب قوله في الداليّة المجرورة : (وبذاك خبرنا الغراب الأسود) فعيب عليه ذلك فلم يفهمه ، فلما لم يفهمه أتى بمغنية فغنته :

أمن آل ميّة رائح أو مغتدى　　　　عجلان ذا زادٍ وغير مزود

ومدّت حركة وصل الرويّ وأشبعته ثم قالت :

وبذاك خبرنا الغراب الأسودُو

ومطّت واو الوصل ، فلما أحسّه عرفه ، واعتذر منه ، وغيره فيما يقال إلى قوله : وبذاك تنعابُ الغراب الأسودِ . وقال : دخلتُ يثرب وفي شعري صنعة ، ثم خرجت منها وأنا أشعر العرب [2] .

كما أنهم منذ البداية أعطوا الفرصة للشاعر ، ليرصع كلماته أولها ووسطها وآخرها في حد ذاتها ، ثم يرصعها مع غيرها من الكلمات في أوائل الكلمات

---

(1) انظر عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٣١/١، القاهرة ١٩٥٥ م .

(2) د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٤٢ .

وآخرها ووسطها ، وسموا له بجناس الاستهلال والتسويم والتحجيل ، وكلها خصائص صوتية ، يقوم بها الحرف مع الحركة في آلية تكرارية عبر قانون التماثل الصوتي ، وتناسب المسافات الصوتية في الشطر ، أو في البيت ، أو في القصيدة كلها ، وبالمثل في المقطوعة والأرجوزة .

وإذا كان البلاغيون والنقاد العرب ، قد ركزوا حديثهم على [القافية] – حالة كونها معرفة بتعريف الخليل – وهي الحروف التي تبدأ من المتحرك الواقع قبل آخر ساكنين في البيت ، سواء حصرت بين الساكنين حرفاً أو اثنين أو ثلاثة أو أربعة ، وسواء أكان الساكن الثاني هو الحرف الأخير ، أم تتبع الحرف الساكن الثاني حركة ، أو حرف [الروي] ، أم جاء بعد حرف الروي ، حروف لا تحسب على القافية أو الروي .

فإن هذا التركيز يعود إلى استمرار هذه القافية حتى نهاية النص الشعري حسب الشكل المطلوب ، مها يكن هذا الشكل ، موحداً للقافية ، أو مزاوجاً لها ، أو معدداً لها كما في الأشكال العربية القديمة والحديثة ؛ لأن المطلوب هنا ، جوهر التقفية ، تثبيت البيت أو المقطع الشعري ، أو غصن الموشحة أو غيرها من أنواع النص الشعري ، المنشد أو المغني ، أو المكتوب ، مع ملاحظة ما يضيفه الإنشاد ، والغناء ، من تنغيم ، ونبر ، وإيقاع خاص للمنشد وللمغني على السواء .

فالقافية هي القافية ، التزام لموسيقى ما ، غير موسيقى العروض ، والمقطع الصوتي ، وهي غير التنغيم الداخل في نسيج النص الشعري واحدةً متصلة الحلقات والسياقات ، «تختلف العربية بعض الاختلافات التقنية واللغوية والصوتية منذ نشأة شعرها عن غيرها من اللغات السامية ، أي داخل الأسرة اللغوية الواحدة .

فقد كان اهتمام اللغات السامية – عدا العربية – بأصوات اللين القصيرة ، والطويلة ، اهتماماً يجعل أصحابها يحرصون على سماعها ، سواء أول الكلام ، أو في تضاعيفه ، أو آخره ، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة ، وأن تتكون منها القافية أيضاً .

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى في اللغة العربية .. لذا كان مجيء أصوات اللين في قافية الشعر السامي – عدا العربي – كثيراً كثرة ملحوظة ، على حين كان مجيء الأصوات الساكنة في القافية أقل من هذا بكثير ، مما دعا د. محمد عوني عبد الرؤوف إلى القول بأن اللغات السامية لم تعرف القافية ، وإن اعترف بذلك باحثون آخرون .. وهذا ما حدث – أيضاً –بشعر اللغات الأوروبية فيما أطلقوا عليها أيضاً لفظ القافية " (١) .

ولهذا استمر تأثير الشعر العربي ، على غيره من الشعر ، قديماً وحديثاً فقد أعطت العربية قافيتها الموحدة [الأخيرة] لغيرها من اللغات ، وأخذت منها أنواعاً أخرى من التقفية ، وهي أنواع كانت تعد لدى نشأة القافية العربية ، وحتى تنظير الخليل شاذة ، أو مستجلبة لبيان القدرات والتفكه ، حتى جاءت بعد الخليل بعض المقطوعات بلا قافية ،أو بقافية غير منطوقة .

وبذلك كانت [القافية] هي الوسيط المشترك للتبادل الموسيقي ، بين الشعر العربي ، وغيره من أشعار الأمم الأخرى قديماً وحديثاً إلى جانب ما أضاف الشعر العربي – عبر عصوره الأولى – من تبادل نبري وكمي مع شعر الأسرة اللغوية السامية .

وهنا نستطيع القول بأن القافية كانت مفصلاً في النص الشعري ، مفصلاً مرناً مع العلة ، محرماً على الزحاف ، والضرورة الشعرية ؛ لأنها تتحول بالعلة إلى طبيعتها ، أي التكرار واللزوم (٢) .

يؤكد محمد حين العواد أن النظم – ويقصد به الوزن العروضي – ليس شرطاً لا يكون الشعر إلا به فيقول : " ليس باللازم أن لا يكون الشعر إلا

---

(١) انظر د. محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ، ص ١٩ ، مكتبة الخانجي القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٧م .

(٢) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٠٧ ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

منظوماً " (١) ، ولكنه بين في موضع آخر أن الشعر الذي لا يقوم على وزن عروضي هو الشعر المنثور ، وهو يختلف عن الحر في أن الحر يقوم على التفعيلة الخليلية (٢) ، ولذا فإن [الخليل] هو مبتكر الأساس الذي يقوم على بناء الشعر الحر (٣) ، فالشعر الحر إذن تجديد لا ابتداع ، وكذلك المنثور (٤) .

والشعر الحديث عنده – ولابد أنه يقصد به الشعر الحر لا المنثور – موزون مقفى (٥) ، ويفسر الوزن بأنه تأسيس العمل الشعري على التفعيلة ، أما القافية هنا ، فإن معناها كما يحدده [العواد] : " تلك القافية الرشيقة التي يترك اختيارها للمعنى وللجرس الموسيقي الخارجي وللانسجام العام مه هيكل ما قبلها وما بعدها من القوافي انسجاماً موسيقياً لا لفظياً (٦) .

وما أشبه شرحه لمفهوم القافية [الروي] بقول [الفارابي] حول نهايات الأبيات وعناية العرب بها وتحديده لشروطها ومن بين هذه الشروط يقول : " أن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً ، وأن تكون نهايات محدودة ، إما بحروف بأعيانها ، أو بحروف متساوية في زمان النطق بها ، وأن تكون ألفاظها كالمحاكية للأمر الذي فيه القول " (٧) .

---

(١) انظر محمد حسن العواد : الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية ، ص ٥٩ ، النادي الأدبي ، جدة ١٩٧٦م .

(٢) السابق نفسه : ص ٤٩ .

(٣) السابق نفسه : ص ١٦ .

(٤) السابق نفسه : ص ٤٩ .

(٥) السابق نفسه : ص ١٠٩ .

(٦) السابق نفسه : ص ١١٠ .

(٧) انظر الفارابي : جوامع الشعر ، ص ١٧٢ ، ملحق في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد ، تحقيق د. محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١م .

رأى يوسف الخال أن القافية " جزء من الإيقاع ، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملء حريته ، فإذا كان صادقاً موهوباً جاء استعماله له حسناً " [١] . وهكذا تمثل وجهة نظر الخال موقفاً معتدلاً حاول فيه أن يجعل القصيدة الشعرية تعتمد في صورتها الموسيقية على جانبي الصورة ؛ الجانب التركيبي والجانب التعبيري .

وفي كتاب [الشعر قنديل أخضر] حاول نزار قباني أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساساً كذلك للتجديد في الأوزان فقال : " إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا ، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لتشكيل معادلات موسيقية جديدة في شعرنا " [٢].

ثم رأى نزار قباني ضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدي " فبرغم كل سحرها وإثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً ، إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر [قف] حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل تضطره إلى بدر الشوط من جديد ، والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر ، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة ، عوالم نائية ، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة " [٣] .

وقد حصر نزار قباني بعد ذلك في كتابه [قصتي مع الشعر سيرة ذاتية] مدى ما حققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فلخصه فيما يلي :

---

(١) انظـــر يوسف الخال : حول قضايا الشعر الحديث ، مجلة الحوادث اللبنانية ، ٢٩ أيلول ، ١٩٦١م .

(٢) انظـــر نـــزار قـــباني : الشعر قنديل أخضر ، ص ٤٠ ، ٤١ ، المكتب التجاري ، ط٢ ، بيروت ١٩٦٤م .

(٣) انظر السابق نفسه : ص ٣٧ ، ٣٨ .

[١] الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة (١) .

[٢] تحررت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية .

ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة " فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول [اللغوي النفسي] (٢) .

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن الشعر العربي الجديد قد حاول أن يختبر كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة تلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء وأن يحسن تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة " (٣) .

ويلتقي الإنشاد والإلقاء – اصطلاحاً – في المسحة الخطابية ، إلا أن الإنشاد أكثر تنغيماً – وقد وصفه د. محمد مندور بأنه " إلقاء منغّم " ، كما وصف الغناء بأنه إنشاد ملحن (٤) ، غير أن التنغيم في الإنشاد يتفاوت ، فقد يزداد ويكثر حتى يقترب من الغناء ، وقد يضعف ويقلّ حتى يدنو من الإلقاء .

---

(١) انظـر نزار قباني : قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية ، ص ١٧٨ ، منشورات نزار قباني ، ط١ ، بيروت ١٩٧٣م .

(٢) انظر السابق نفسه : ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٣) انظر د. عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر ، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧م .

(٤) انظر د. محمد مندور : الشعر العربي : غناؤه ، إنشاده ، وزنه ، ص ١٣٥ .

ومن هنا كان الإنشاد على مراتب : فمنه المعتدل أو المُرسَل ، ومنه الإنشاد الغنائي الذي يدخله كثير من الترجيع والترنم ، وقد عقد سيبويه في كتابه باباً سماه [باب في وجوه القوافي والإنشاد] [١] أوضح فيه نوعين من الإنشاد في أداء القافية ، وتختلف وجوه أدائها باختلافها ، فنوعاً يسميه الإنشاد ، ونوعاً يسميه الإنشاد مع الترنم .

أما النوع الأول: فهو ما نسميه الإنشاد المعتدل أو المرسل ، ويقول بعض القدماء في وصف نوع من إنشاد الشعر " ينشد الرجل شعراً مرسلاً " ، أراد بالإنشاد المرسل أن يكون طليقاً غير مقيد بطريقة الغناء ، لا آخذاً منها ، وإنما هو إنشاد جرى على مألوف الكلام ونسقه ، والعرب يقولون لمن ألقى الكلام على مألوفه دون أن يتفنن في أدائه ومبالغ في تحسينه وتجويده : " ألقى الكلام على رُسَيْلاته " [٢] .

أما النوع الثاني: فهو إنشاد يأخذ من الغناء بنصيب ما ، فيرجع شيئاً منن الكلام ويردّده ، ويقف عند بعض حروفه وحركاته مترنماً ، وهذا هو الإنشاد مع الترنم كما سماه سيبويه أو الإنشاد الغنائي كما نسميه .

والإنشاد الغنائي لا يسمى غناء ، فالغناء له خصائصه وأهمها التلحين ، أي الإيقاع والتأليف النغمي ، ولم يسميه سيبويه غناء ، لا قصد إليه حين سماه الإنشاد مع الترنم . ولا جدال في أن سيبويه يعرف ما هو الغناء معرفة جيدة ، وقد عاش في العصر العباسي الأول ، حين بلغ الغناء القديم اوجه وذروته .

ولم يذكر سيبويه اسم الغناء صريحاً في هذا الباب من كتابه إلا عندما استطرد ليقرر أن " الشعر وضع للغناء الترنم " ، ونعلم حرص سيبويه على دقة التعبير ، فقوله : " الإنشاد مع الترنم " لم يكن يقصد به الغناء ، ولو قصد الغناء

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب : ٢/٢٩٨ .

(٢) انظر لسان العرب لابن منظور : مادة [رسل] ، ط بيروت .

لذكر اسمه صريحاً ، ومع هذا فلو تجاوزنا سيبويه وأمثاله من العلماء القدامى ، من أهل الدقة والإحاطة ، لجاز أن يقع اللبس بين الغناء والإنشاد عند كثير من الناس ، فكثيراً ما تتساهل اللغة في استعمال كلمة ما ، ثم يأتي الاصطلاح فيحدد مدلولها ، وهذا ما حدث في لفظي الغناء والإنشاد . فقد نجد لفظ [الغناء] في بعض أخبار القدماء ، يستعمل للإنشاد حيناً ، وللغناء حيناً آخر ، وهذا راجع إلى أن الإنشاد في بعض فنونه يأخذ من الغناء بعض خصائصه [١] .

وتجربة الشعر المرسل في أدبنا الحديث تؤدي بنا إلى مناقشة النتيجة المترتبة على قاعدة [لانس] في الوظيفة الإيقاعية للقافية ، وهذه النتيجة هي ارتباط القافية بالبيت الكامل الأجزاء ، ويستتبع ذلك بالضرورة مناقشة ارتباط القافية بالأشكال الشعرية بوجه عام .

فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي " ضبط خطواتنا في القراءة " ، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة ، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة ،إذا اختلفت الوحدات – أو الأسطر –في الطول .

ومن هنا تيسر إطراح القافية في الشعر الحر ، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل ، أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها الوظيفة الإيقاعية نفسها التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر .

يستطيع صلاح عبد الصبور مثلاً أن يقول :

" هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحس رأسك !
فتحسس رأسك ! " .

([١]) انظر د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٢٧ .

فلا نبحث عن القافية في هذا الشعر ، ولا نحس أن الإيقاع محتاج إليها ، بل إننا لا نتصور كيف يمكن أن تأتي دون أن تفسد الوحدة الشعورية لهذه المقطوعة التي تحجب مرارتها الظاهرة ما يكمن تحتها من حساسية شديدة على أن شاعرنا يستطيع أن يقول أيضاً :

" رباه ما ذي الليلة الباردة
نجومها آفلة .. خامدة
وريحها معولة شاردة
أسير في طريق
قفر من الرفيق
ألوك لحن لوعة
ممزق العروق
وصحوتي غارقة
في مهمة سحيق
قنينة مهشمة
ولقمة مسممة
وخطوة محطمة
وصخرة ميممة
تلوح خلق الأكمة
مشنقة مدممة " .

فنجد وفرة القوافي لا يعدلها إلا سرعة التنقل بينها ، إن وظيفة القوافي هنا لم تعد ضبط الوزن ، إنها أهم من الوزن . ففي مثل هذه المقطوعة يعيدنا الشاعر الحر إلى فطرية القافية ، حين كانت قيمتها الإيقاعية مستقلة عن قيمة الوزن ،

ومرتبطة بقيمتها الموسيقية الخاصة . وبناء على هذا يمكننا القول إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية . وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع ، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه (١) .

إن القافية – عند العروضيين – هي مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت ، وعلى ذلك فإنها تكون " التزام حرف صامت وحرف لين منبوراً أو ممدوداً في أواخر الأبيات ، هذا أقل ما يكون في القافية ، وقد تزيد على ذلك بالتزام صوت صائت آخر أو أكثر في كلمة القافية " (٢) .

ومعنى ذلك أن القافية هي تنظيم لمجموعة العناصر الإيقاعية لابد من التزام وزني مقطعي محدد وصوت منبور محدد وصامت محدد ونغمة واحدة محددة ، كل هذه العناصر لابد أن تتكرر في نهاية كل بيت دون السماح بأي تنويع إلا في الصوت المنبور الذي هو الردف ؛ إذ يمكن أن يحدث تبادل للردف بين الواو والياء ، ولكن هذا التبادل لا يؤثر في النبر الذي يظل باقياً في كل النهايات .

وإذا حدث أي تنويع فإنه يعد عيباً (٣) ينبغي إذن أن ندرس القافية من ناحيتين : من ناحية دورها في الإيقاع ، ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصة ، ولكن القافية لم تظفر من اهتمام المستشرقين والعرب بما ظفرت به الأوزان .

وفي الفصل الذي خصصه لها د. إبراهيم أنيس في كتابه [موسيقى الشعر] ، و " المبحث الأول " من كتاب [المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها] للدكتور عبد الله الطيب المجذوب ، وقد جعل عنوانه " عيوب القافية ومحاسنها

---

(١) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ١٠٥ ، مشروع دراسة علمية ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .

(٢) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٩٦ .

(٣) انظر د. سيد البرحاوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١٢٨ .

وأنواعها " ، يغلب عليهما عرض ما أورده ابن رشيق في العمدة والمعري في مقدمة اللزوميات ، مع اختلاف يكاد لا يعدو الأسلوب والترتيب . وقد زاد الدكتور إبراهيم أنيس شيئاً من المقارنة بين قوافي القدماء وقوافي المحدثين ، كما نبه إلى الخصائص اللغوية لكل من الألف والواو والياء ، إلا أنه لم يعرض لوظيفة القافية في الإيقاع ولا لقيمتها الموسيقية بأكثر من ملاحظات يسيرة كقوله إن " تكررها ... يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بـ [الوزن] ، وقوله:" إن التزام حركة بعينها قبل الروي مما يكسب القافية نغماً وموسيقى" [1].

وهذه موضوعات يجب الوقوف عندها طويلاً ، فهل ترجع قيمة القافية ، فقط ، إلى أنها ظاهرة تتردد في فترات زمنية منتظمة ؟ وهل تستوي في ذلك مع النبر مثلاً ؟ ثم لماذا كان " التزام حركة بعينها قبل الروي " مما يكسب القافية نغماً وموسيقى ؟ وهل يقصد بالنغم هنا شيئاً أكثر من التكرار [2] .

يرى بعض المحدثين أن القافية إيقاع ، ويعرّف هذا الإيقاع بأنه تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية ، ولا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضاً إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب ، من حيث الطول والقصر ، فإذا صحّ أن القافية إيقاع انطبق عليها التعريف ، وإنه لمنطبق ، فما هو إلا صورة موسيقية للصورة الأدبية التي وضعها د. إبراهيم أنيس في قوله :

" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص هو الوزن " [3] .

(1) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،ص ٢٤٦ .
(2) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر ، ص ٩٤ .
(3) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٤٦ .

وليس هذا بدعاً من القول ، فأكثر الذين يتحدثون عن أولية عامة الشعر لا يفرقون بينه فيها وبين الموسيقى ؛ لأنهم يتصورونه غناءً خالصاً أحياناً ومصحوباً بالآلات أحياناً ، ويجتمعان والرقص في أحايين ثالثة ، ومن يتحدثون عن الشعر العربي خاصة يفعلون ذلك أحياناً ، ويتصورون القافية أحد الآثار المتخلفة عن هذه المرحلة (١) .

ويقول د. شوقي ضيف : " نظم شعرات الجاهلية شعرهم في جو غنائي ، فقد كان الشاعر يغني شعره ، وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، وقد يقوم له بالغناء في شعره قيان وجوقات مختلفة ترقص وتعزف في أثنائه . ويظهر أن الشعر أخذ في أواخر هذا العصر يستقل عن الغناء والموسيقى ... ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهوراً بيناً ، ولعل القافية هي أهم هذه البقايا التي احتفظ بها ؛ ففي بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف " (٢) .

وقد توقف [هنري لانتس Henry Lanz] أمام القافية محاولاً تحليلها صوتياً وموسيقياً (٣) ، وأشار إلى أن وظيفة القافية الإيقاعية تتمثل في الحرف الصائت وتتجلى في ضبط مقادير الأبيات ، وذلك أمر ضروري ؛ لأن تحديد عدد المقاطع في البيت جزء من الشكل الشعري ، فالشاعر – في الشعر النبري – قلما يتبع نظاماً صوتياً صارما ، ولذلك يحتاج إلى أداة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن ؛ ذلك الإيقاع الذي يعد جزءاً ثابتاً من الشكل الشعري ،وليست تلك الأدلة إلا القافية.

ولما كان الشعر العربي كمياً ، يقوم على تساوي عدد المقاطع التي تحتوي عليها أبيات القصيدة الواحدة ، خرج د. شكري عياد بأن القافية ليست ضرورية له

---

(١) انظر د. حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص ٣٥ ،دار المعارف ١٩٨٠م .

(٢) انظر د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، ص ١٩٣ ، دار المعارف ١٩٦٠م .

(٣) Henry Lanz:the physical of Rime stanford University press , colifornia ١٩٣١ .

. ولكن البيت العربي طويل ، بل شديد الطول ؛ فأطول الأوزان الأوربية قديماً وحديثاً هو السداسي الذي لا يتجاوز اثنى عشر مقطعاً ، على حين يضم بحر الكامل ثلاثين مقطعاً ، والطويل ثمانية وعشرين ، والرمل أربعة وعشرين ... إلخ ، فاستلزم هذا الطول وجود قافية موحدة تضبط البيت .

وعندما اجتزأ الشاعر العربي البحور الطويلة حافظ على القافية لا لحاجته إليها فحسب ؛ بل لأنها تسربت إليه من البحور الطويلة ، ولأنه تصورها ركناً لا يستغني عنه في الشعر .

وأضاف [هنري لانتس] إلى الوظيفة الإيقاعية للقافية وظيفة أخرى ربما لم تتضح في كتابات القدماء ، فالأصوات الموسيقية تعتمد على عدد من السلالم الموسيقية التي تضم كل واحد منها سلسلة من النغمات المتعاقبة المتقاربة فيما تحتوي عليه من الذبذبات . ويعتمد التأليف الموسيقي على استعمال عدد من نغمات أحد هذه السلالم ، فإن كانت النغمات ذات طبيعة تلذ السمع ، وروعي في إيرادها التعاقب الزمني كان التأليف هارمونياً . ويتخذ الموسيقى في هذه المصنفات إحدى النغمات أساساً لمصنفه يفتتحه بها ، ويعدها العمود الفقري له ، وتسمى مفتاح اللحن .

وذهب [لانتس] إلى أن القافية تؤديً في الشعر ما يؤديه مفتاح اللحن في الموسيقى ، وسمي ذلك الوظيفة الهارمونية للقافية ، وتتمثل فيما تحتوي عليه من حروف اللين ، وهي بذلك تعطي القصيدة جوها الانفعالي (١) .

ولما كانت القافية أساس الموسيقى في الشعر العربي اشتدت العناية بها ؛ لأن القدماء نظروا إلى الدور الذي وُضيع الشعر من أجله وهو الغناء والحُداء والترنم ، وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت ؛ لذلك عزف النحو نوعاً من

---

(١) OP. cit P ١٢٨ .

التنوين يُطلق عليه اسم [تنوين الترنم] ، وهو الذي يلحق القوافي المطلقة بحرف علة ، ومن شواهده قول جرير :

أقلِّـــي اللومَ – عالَ – والعتابَنْ

وقولي – إن أصبت – لقد أصابَنْ

وتؤدي أصوات المد واللين دوراً مهماً في الغناء لما فيها من مدّ الصوت ، وأنه يمكن فيها ذلك ما لا يمكن في غيرها . وشاركت الهاء تلك الأصوات في الوصل لخفائها ، ولأنها تبين بها الحركة ، كما تبين بالألف .

ومن هنا فقد وضع القدماء قاعدة تقول : " إذا نُطق بالشعر على سبيل الحُداء والغناء الترنم ، فقد أجمع على إلحاق الألف والواو والياء ؛ لأن الترنم يُمدُّ فيه الصوت أكثر من مده في النشيد ، والمقصود به وبالغناء والحداء المد فيقولون:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلي

بسقط اللوى بين الدَّخـــول فحوملي

وقال النمر بن تولي :

يسُرُّ الفتى طولُ السلامة والغنى

فكيف ترى طولَ السلامةِ تفعلُ

بإشباع ضمة اللام في [تفعل] ، ويؤدي هذا إلى إنتاج الواو .

وهناك عدة ظواهر صوتية تطبع أداء الشعر عند المنشدين ؛ فمنهم من يقف على الروي بالسكون فينشد قول جرير :

أقلي اللومَ عاذلَ والعتابْ وقولي إن أصبتُ لقد أصابْ

ويفعل ذلك فيما ه ومضموم ومجرور ، فإذا أتى في القصيدة المنصوبة ما هو منون من مصدر أو غيره وقفوا بالألف كقول جرير :

ووجد قد طويتُ يكاد منه ضميرُ القلب يلتهبُ التهابا

فإن [التهاباً] مفعول مطلق ، وهو منون ، ولكن تم الوقف بالألف ، ويختارون الوقوف بالألف في الوزن القصير كقوله :

أعطى عطاءَ حسناً ورزقا

وأشار العلماء أيضاً إلى الأداء الصوتي عند بعض العرب ؛ فأهل الحجاز ينشدون القصيدة من أولها إلى آخرها ولا ينونون شيئاً . ومنهم من يعطي كل قافية قسطها فينون المنون ويجري ما ليس منوناً على صلاته فينشد :

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ

بسقط اللوى بين الدخولِ فحوملنْ

وينشد :

فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها

لما نسجتها من جنوبٍ وشَمألنْ

وينشد :

إذا التفتتْ نحوي تضوّع ريحها

نسيم الصبا جاءت بريًا القرنفُلنْ

ومنهم من يحذف واو الجماعة ، فينشد :

لا يبعدُ اللهُ جيراناً لنا ظعنوا

لم أدرِ بعد غداةِ البينِ ما صنَعُ

يريد [ما صنعوا] ، وينشد أيضاً قوله :

جريتُ ابنَ أوفى بالمدينة قرضَه

وقلتُ لشفَّاع المدينةِ أوْجفُ

يريد [أوجفوا] ، ومنهم من يحذف الياء على الرغم من أنها أصل ، فينشد :

ولأنتَ تَفْرِى ما خلقت وبعـــــ

ـــــضُ القم يخلق ثم لا يَفْرِ

بحذف الياء من [يفرى] ، ومنهم من يحذف ياء الضمير ، فينشد :

وهم وردوا الجِفارَ على تميمٍ

وهم أصحابُ يومِ عكاظَ إنَّ

يريد [إني] . ومن العرب من ينون ما يجوز فيه التنوين ، وما لا يجوز ، فينشد:

أفاطم مهلاً بعضَ هذا التدللنْ

وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملِنْ

ويحكى أن رؤبة أنشد قصيدته التي أولها :

وقائمِ الأعماقِ خاوي المخترقْ

فنون جميع قوافيها (١) .

وتستوي قيمة الإيقاع عند الوقوف على نهاية البيت أي في موضع قافيته بقيمتها عند الوقوف على أن جملة داخل البيت العمودي كما تستوي هذه الأخيرة بالوقوف على الجملة ، ومن ثم جملة السطر في الشعر الحر ومثلها الفواصل القرآنية أو كلام البلغاء .

يقول سيبويه في كتابه : " هذا باب وجوه القوافي في الإنشاد " (٢)، أما إذا ترنموا فأنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوّن وما لا ينوّن ؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت وذلك قوله [وهو امرؤ القيس] : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلي) ، وقال في النصب (أي حركة النصب) – ليزيد بين الكثرية (طويل] :

(١) انظر الأخفش : كتاب القوافي ، ص ١١٣ وما بعدها .

(٢) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/٢٩٨ – ٣٠٣ .

وقال في الرفع للأعشى : هُريرةَ ودّعها وإن لام لائمُو

هذا ما ينوّن فيه .

" وما لا ينوّن فيه قولهم [لجرير] : أقلّي اللوم عاذل والعتابا .

وقال في الرفع [لجرير] :

متى كان الخيامُ لذي طلُوحٍ سُقيت الغيثَ أيتها الخيامُو

وقال في الجرّ [لجرير أيضاً] :

أيهاتَ منزلُنا بنَعْف سُوَيقةٍ كانت مباركةً من الأيّامي

" وإنما ألحقوا هذه المدّة في حروف الرويّ ؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنم ، فألحقوا كلّ حرف الذي حركته منه .. " (١) .

وقول سيبويه : " أما إذا ترنمو فأنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوّن وما لا ينوّن ؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت ... وإنما ألحقوا المدة ففي حروف الرويّ".

الترنم – كما يفهم من كلام سيبويه – هو صورة من التنغيم تتعلق بحركات المدّ ، وهي الفتحة الممدودة [ألف المد] والكسرة الممدودة [ياء المد] والضمة الممدودة [واو المد] .

ومن الممكن أن نقول لكل من الياء والواو في العربية حالتين أو وظيفتين . فالواو قد تؤدي وظيفة الصوت الصامت في مثل – حول – قول – دولة – قوم ... إلخ . والواو في اصطلاح نحاة العرب ، وكما وردت في نص سيبويه المشار إليه ، تؤدي وظيفة أخرى ، هي وظيفة الضمة الممدودة أي الصوت الصائت [vowels] ومثالها – قولوا – سور – هدوء . فالواو هنا حركة ممدودة ، ومثلها [الواو] في قول المنشد : أيتها الخيامو فهي امتداد للضمة التي في الميم .

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/٢٩٩ .

وكذلك الياء قد تؤدي وظيفة الصوت الصامت في مصل – بين – لجين – عليه – دين . فالياءات هنا ساكنة مسبوقة بفتحة ، وهي من هذه الناحية تشبه الواوات التي تؤدي وظيفة الصوت الصامت ، في مثل قول وقوم ودولة تكون ساكنة مسبوقة بفتحة .

والياء في اصطلاح النحاة ، تطلق أيضاً على الحركة الخالصة الممتدة من الكسرة . وقد تسمى ياء المدّ ، كما يسمون الواو التي تكون حركة ممدودة واو المدّ . ومن أمثلة ياء المدّ قولهم – كريم – سيدي – وقول المنشد : من حبيب ومنزلي ، فقول سيبويه " يلحقون الألف والياء والواو " إنما قصد حركات المدّ التي ألحقت في حروف الرويّ بقصد الترنم .

والرويّ هو آخر حرف في أصل القافية أو الكلمة التي في نهاية البيت [أو شطري البيت إذا كان مصرّعاً] ، وقد يكون [الرويّ] قابلاً لتنوين التنكير ، إذا كانت الكلمة الأخيرة مما يجوز تنوينه حسب قواعد اللّغة . في قول امرئ القيس مثلاً – [......... ومنزل] نجد اللام هنا حرف الرويّ ، وكلمة منزل قابلة للتنوين ؛ إذ ليس فيها ما يمنع من تنوينها ، ومن الممكن أن نقول مثلاً [ومنزلٍ] إذا نظرنا إلى القاعدة النحوية العامة .

أما قول جرير [أقلّي اللوم عاذل والعتابا] ، فلا تسمح قواعد النحو بتنوين كلمة [العتاب] ؛ لأنها معرّفة ، بالألف واللام ، ولا يجوز تنوين المعرّف .

وهذا ما أراده سيبويه حين قال [يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينوّن ؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت ...... إلخ] .

ويقول العروضيون إن القافية نوعان – فمنها القافية المطلقة ، ومنها القافية المقيدة . فالقافية المطلقة هي التي يكون رويّها متصلاً بحركة ، ويلاحظ أنّ جميع الأبيات التي أوردها سيبويه ، تحمل قوافي مطلقة ، فالروي في كل منها يتصل بحركة ، ووزن الشعر فيها يستلزم وجود هذه الحركة ، وكان من عادة الشعراء

القدماء ، إذا أرادوا الإنشاد أن يتصرفوا في هذه الحركة بمدّها أو بحذفها أو بإضافة نون إليها .

فالأحكام التي أصدرها سيبويه عن هذه الأبيات تتعلق بإنشاد القوافي المطلقة ، أما القافية المقيدة فهي التي يستلزم الوزن فيها الوقوف على حرف الرويّ بالسكون ، فالروي في هذه الحالة مقيّد بالوزن،ولو وصل الشاعر هذا الروي بحركة لما استقام الوزن ، ولم يتعرض سيبويه للقافية المقيدة إلا في إشارات قليلة [1] .

قال سيبويه :

فإذا أنشدوا ولم يترنموا فعلى ثلاثة أوجه :

" أما أهل الحجاز فيدّعون هذه القوافي ، ما نوّن منها وما لم ينوّن على حالها في الترنم ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء " [2] .

" وأما ناس كثير من بني تميم فإنهم يُبدلون مكان المدّة النون فيما يُنوَّن وما لم ينوَّن ، لمّا لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدّة نوناً ولفظوا بتمام البناء وما هو منه ، كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المدّ .

سمعناهم يقولون :

يا أبتا علَّكَ أو عَسَاكنْ

وللعجّاج : يا صاحِ ما هاج الدُمُوعِ الذُرَّفَنْ

وقال العجاج : من طَلَلٍ كالأتحميّ أنهجَنْ " [3] .

" وكذلك الجر والرفع والمكسور والمفتوح والمضموم في جميع هذا كالمجرور والمنصوب والمرفوع " [4] .

---

(1) انظر د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٥٣ .
(2) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/٢٩٩ .
(3) انظر المصدر السابق نفسه .
(4) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/٢٩٩ .

" وأما الثالث فإن يجروا القوافي في مجراها لو كانت في الكلام ولم تكن قوافي شعرٍ جعلوه كالكلام ، حيث لم يترنموا وتركوا المدّة لعملهم أنها ليست في أصل البناء . سمعناهم يقولون [لجرير] :

أقلي اللّومَ عاذلَ والعتابْ " .

وللأخطل : واسألْ بمصقلة البكريّ ما فَعَلْ [الشاهد فيه حذف الألف من [فَعَلا] ، حيث لم يرد الترنم ومد الصوت . وهذا في المنصوب غير المنوّن جائز حسن مثله في الكلام ، ولا فرق بينه وبين المخفوض والمرفوع في الحذف والسكون ما لم يريدوا التغني والترنم .

" وكان هذا أخف عليهم ، ويقولون : " قدر ابني خفضٌ فحرّك حفصاً " ، يثبتون الألف لأنها كذلك في الكلام " (١) .

" واعلم أن الياءات والواوات اللواتي هُنّ لامات ، إذا كان ما قبلها حروف الرويّ فُعِل بها ما فُعل بالياء والواو اللتين ألحقتا للمدّ في القوافي ؛ لأنها تكون في المدّ بمنزلة الملحقة ، ويكون ما قبلها رويّاً ، كما كان ما قبل تلك رويّاً . فلما ساوتها في هذه المنزلة ألحقت بها في هذه المنزلة الأخرى وذلك قولهم [لزهير] :

وبعضُ القوم يخْـلُـقُ ثم لا يَفْرْ " (٢) .

" وكذلك [يغزو] لو كانت في قافية كنت حاذفها إن شئت . وهذه اللامات لا تحذف في الكلام [يعني النثر] وما حُذف منهن في الكلام فهو ههنا أجدر أن يحذف إذ كنت تحذف هنا ما لا يحذف في الكلام " (٣) .

" وأما يخشى ويرضى ونحوهما ، فإنه لا يحذف منهُن الألف ؛ لأن هذه الألف لما كانت تثبت في الكلام جُعلت بمنزلة ألف النصب التي تكون في الوقف

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب ، ٣٠٠/٢ .
(٢) انظر سيبويه : الكتاب ، ٣٠٠/٢ .
(٣) انظر سيبويه : الكتاب ، ٣٠٠/٢.

بدلاً من التنوين ، فكما تبين تلك الألف في القوافي فلا تحذف ، كذلك لا تحذف هذه الألف .

فلو كانت تحذف في الكلام ولا تمد إلا في القوافي لحذفت ألف يخشى ، كما حذفت ياء يقضي ، حيث شبهتها بالياء التي في الأيَامى . فإذا ثبتت التي بمنزلة التنوين في القوافي لم تكن التي هي لام أسوأ حالاً منها ، ألا ترى أنه لا يجوز لك أن تقول : [لم يَعْلم لنا الناس مصرَعْ] ، فتحذف الألف ؛ لأن هذا لا يكون في الكلام فهو في القوافي لا يكون ، فإنما فعلوا ذلك بيقضي ويغزو ؛ لأن بناءهما لا يخرج نظيره إلاّ في القوافي [أي ليس له نظائر في الكلام] وإن شئت حذفته ، فإنما ألحقتا بما لا يخرج في الكلام ، وألحقت تلك [أي المنصوب المنون] بما يثبت على كلّ حال ، ألا ترى أنك تقول [رجَز] :

داينت أروَى والدُيُون تُقْضى

فَمَطَلَتْ بعضاً وأدّتْ بعْضا

فكما لا تحذف ألف [بعضا] كذلك لا تحذف ألف تُقْضى " (1) .

" وزعم الخليل أن ياء [يَقْضى] وواو يغزو إذا كانت واحدة منهما حرف الروي لم تحذف ؛ لإنها ليست بوصل ، حينئذ وهي حرف روي كما أن القاف في [وقاتم الأعماق خاوى المخترقْ] حرق الرويّ ، وكما لا تُحْذف هذه القاف لا تحذف واحدة منهما " (2) .

" وقد دعاهم حذف ياء [يقضي] إلى أن حَذَف ناسٌ كثيرٌ من قيس وأسد الياء والواو اللتين هما علامة المضمر ، ولم تكثر واحدة منهما في الحذف ككثرة ياء [يقضي] ؛ لأنهما تجيئان لمعنى الأسماء ، وليستا حرفين بُنيا على ما قبلهما فهما بمنزلة الهاء في :

يا عجباً للدهر شتى طرائقهْ

---

(1) انظر سيبويه : الكتاب ، 2/300 .

(2) انظر سيبويه : الكتاب ، 2/300 .

سمعتُ ممن يروي هذا الشعر من العرب يُنشده [بسيط] :

لا يُبعد الله أصحاباً تركتهم   لم أدر بعد غداة البين ما صنعْ

يريد : صنعوا . وقال :

لو ساوفتنا بسوْف من تحيّتها

سَوف العَيُوف لَراح الركب قد قنعْ

يريد : قنعُوا . وقال :

طافَتْ بأعلاقه خَوْدٌ يمانيّةٌ

تدعو العَرانين من بَكرٍ وما جَمَعْ   [طويل]

يريد : جمعوا . وقال ابن مقبل :

جزَيْتُ ابن أروى بالمدينة قَرْضه

وقلتُ لشفَّاع المدينة أوجِفْ

يريد : أوجفوا . وقال عنترة : يا دار عبلة بالجواء تكلّمْ

يريد تكلمي . وقال الخززبن لَوْذان :   [الكامل]

كذَب العتيقُ وماءُ شن باردِ

إن كنت سائلتي غبوقاً فاذْهَب

يرد : فاذهبي " (١) .

" وأما الهاء فلا تحذف من قولك : شتى طرائقه ؛ لأن الهاء ليست من حروف اللين ، والمدّ ، فإنما جعلوا الياء ، وهي اسم مثلها زائدة نحو الياء الزائدة في نحو : قال أبو النجم : " الحمد لله الوهوب المجزّلي " فهي بمنزلتها إذا كانت مدّاً وكانت لا تثبت في الكلام ، والهاء لا تمد بها ولا يُفعل بها شيء من ذلك .

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب ، ٣٠٢/٢ .

وأنشدنا الخليل : " خليليّ طيرا بالتفرق أوقعا " فلم يحذف الألف ، كما لم يحذفها من تُقْضى وقال :

واعلم علم الحق أن قد غويتم

بني أسدٍ فاستأجروا أو تقدَّم

فحذف واو [تقدموا] كما حذف واو [صنعوا] " (1) .

" واعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم ، ولكنهم توسّعوا بذلك ، فإذا وقع واحدٌ منهما في القافية حُرك وليس إلحاقُهم إياه الحركة بأشدَّ من إلحاق حرف المدّ ما ليس هو فيه .

ولا يلزمه في الكلام ، ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه حرف مدٍ لضاق عليهم ، ولكنهم توسعوا بذلك ، فإذا حركوا واحداً منهما صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة ، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المدّ ، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا في القوافي المجرورة ، حيث احتاجوا إلى حركتها ، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها في التقاء الساكنين كسروا .

فكذلك جعلوها في المجرورة ، حيث احتاجوا إليها ، كما أن أصلها في التقاء الساكنين الكسر نحو : انزل اليوم ، وقال امرؤ القيس [طويل] :

أغركِ مني أن حُبّك قاتلي

وأنك مهما تأمري القلْبَ يَفْعلِ

وقال طرفة :

متى تأتنا نصبَحْكَ كأساً روية

وإن كنت عنها غانياً فاغنَ وازددِ

ولو كانت في قواف مرفوعة أو منصوبة كان إقواء .

---

(1) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/٣٠٠ .

قال الراجز [وهو أبو النجم] " رَجَزٌ " : إذا استحثوها بحوبٍ أو حلى [حلْ وحوب زجر للناقة] و [حلْ] ميّكنة في الكلام ، ويقول الرجل إذا تذكر ولم يرد أن يقطع كلامه [قالا] فيمدّ [قال] ويقول فيمدّ [يقول] وبين [العامي] فيمدّ العام ، سمعناهم يتكلمون به في الكلام ويجعلونه علامة ما يتذكّر به ، ولم يقطع كلامه ، فإذا اضطروا إلى مثل هذا في الساكن كسروا . سمعناهم يقولون إنه [قدى] في قدْ ، ويقولون [إلى] في الألف واللام ، يتذكر الحارث ونحوه ، وسمعنا من يوثق به في ذلك يقول هذا سيفُتى يريد سيفٌ ، وكلنه تذكر بعدُ كلاماً ، ولم يُرد أن يقطع اللفظ ؛ لأن التنويم حرف ساكن فكسر كما يكسر دال قد " (١) .

أوضح سيبويه أن هذا الإنشاد كان على ثلاثة أوجه – وعلى هذا قسّم المنشدين من العرب إلى ثلاثة مجموعات :

[أ] فالمجموعة الأولى هم أهل الحجاز ، كانوا إذا أنشدوا ولم يترنموا حافظوا على مدّ الصوت كما حافظوا عليه في ترنمهم . وعلل سيبويه لذلك بقوله : إنهم أرادوا أن يفرقوا بين الشعر وهو موضوع للغناء أصلاً ، وبين الكلام المنثور الذي لم يوضع للغناء ، ولذلك احتفظوا بمدّ الصوت في الإنشاد على غير ما ألفوه في أداء الكلام المنثور .

ويمكن أن ندرك من كلام سيبويه ، أن مدّ الصوت في هذه الحالة لا يكون مصحوباً بالتنغيم الذي يؤديه المنشد إذا أراد الإنشاد مع الترنم ، فالحجازيون ، وإن احتفظوا بمدّ الصوت ، لا ينغمون الصوت كما يصنعون عند الترنم ، بل يرسلون الصوت الممدود إرسالاً دون تنغيم .

[ب] والمجموعة الثانية من منشدي العرب ، هم " ناس من بني تميم " كانوا إذا أنشدوا نطقوا لفظ القافية بتمامها ولم يلحقوا المدة ، وإنما أبدلوا مكانها نوناً فيما ينون وما لا ينوّن . ويقول سيبويه " لما لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدة نوناً ، ولفظوا بتمام البناء ، وما هو منه ، كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المدّ . سمعناهم يقولون – يا أتباعلّك أو عساكن ...... إلخ " .

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/٣٠٠ – ٣٠٤ .

وبنو تميم كانوا يسكنون نجداً ، ويقول سيبويه : " إنهم أبدلوا مكان المدة نوناً فيما ينون وما لا ينوّن " . ومن الواضح انه يتحدث هنا عن نوعين من التنوين ، فهو يقصد بقوله [فيما ينوّن وما لا ينوّن] هذا التنوين الذي يختص بالأسماء المتصرفة في مثل كتابٍ وكتابٌ . فالنون هنا لا يكون لها في الخط صورة ، والحركة السابقة للنون تخضع لموقع الكلمة من الأعراب ، أما النون التي جاءت مكان المدة في الإنشاد ، فهي نوع آخر من التنوين ، ويسميه النحاة [تنوين الترنم] .

ولكن سيبويه يقول : " إن بني تميم لما لم يريدوا الترنم أبدوا مكان المدة نوناً " ، وظاهر هذا الكلام يفيد بأن النون هنا لا تعد في نظره من باب الترنم ، فكيف توفق بين هذا المفهوم ، وما وصف به سائر النحاة هذه النون بأنها " تنوين الترنم ؟ " .

من المحقق أن سيبويه كان يدرك جيداً أن النون حرف أغَن أي له غنّة ، فقد ورد في كتابه " أن النون والميم قد يعتمد لهما في الغم والخياشيم ، فتصير فيهما غنّة ، والدليل على ذلك أنك لو أمسكت بأنفك ثم تكلمت بهما لرأيت ذلك قد أخلّ بهما " [١] .

فسيبويه يقرر أن النون حرف أغَن ، وأنه يمكن تنغيمه ، ثم ننظر في قول سيبيه في وصف إنشاد بني تميم " لما لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدة نوناً ، ولفظوا بتمام البناء ، وما هو منه ، كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المدّ " [٢] .

ومعنى هذا أن بني تميم فعلوا في هذا ما فعله أهل الحجاز ، فكما أن الحجازيين حافظوا على لفظ حركات المد في كلتا الحالتين ، في حالة تنغيمها وفي حالة عدم تنغيمها ، فكذلك فعل بنو تميم في النون التي ألحقوها مكان المدّة ؛ إذ

---

(١) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/ ٤٠٥ .
(٢) انظر سيبويه : الكتاب ، ٢/ ٤٠٥ .

حافظوا على هذه النون في كلتا الحالتين ، فكانوا في حالة الإنشاد مع التنغيم يظهرون الغنّة ، وفي حالة عدم التنغيم كانوا يلفظون النون دون إظهار الغنّة .

وعلى هذا التفسير يمكن أن يقال إن سيبويه كان يعد الغنّة ترنماً وأن الترنم بالغنة كان عند التميميين إذا أرادوا الترنم ، فإذا لم يريدوا الترنم لفظوا بالنون دون تنغيم . وفي هذه الحالة يكون اصطلاح النحاة [تنوين الترنم] له ما يبرزه في كلام سيبويه ، وإن كانت عبارة سيبويه تحتمل هذا المعنى ولا تصرّح به .

[ج] المجموعة الثالثة من منشدي العرب كانوا إذا أنشدوا ولم يترنموا [أجروا القوافي في مجراها كما لو كانت في الكلام ولم تكن قوافي شعر ، جعلوه كالكلام ، حيث لم يترنموا ، وتركوا المدّة لعلمهم إنها " ليست " في أصل الكلام] .

فهؤلاء كانوا ينشدون القافية كما لو كانت في الكلام المنثور فيتركون المدّة التي كانوا يلحقونها في حالة الترنم ، أي كانوا يحذفون حركات المدّ ويقفون على الروي بالسكون ، وذلك لعلمهم بأن هذه الحركات زائدة على أصل بناء الكلمة . ولهذا تحذف هذه الحركات كما تحذف من الكلام المنثور إلا في حالة النصب كقول الشاعر : [قد رابني حفص فحرّك حفصاً] أثبتوا ألف المدّ ؛ لأنها كذلك في الكلام المنثور (١) .

وتقوم القافية بدور دلالي في تركيب الجملة الشعرية " فالكلمات التي تشترك بالصدفة في عناصر صوتية متشابهة تتجاوز دافعة بمعانيها المعجمية في تقابل حيّ " (٢) ، وأما الكلمات التي لا يمكن اشتراكها وهي خارج نص ما فإنها تدفع بعضها نحو تحرر شديد .

---

(١) انظر د. عبد المجيد عابدين : مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء ، ص ٥٣ وما يليها .

(٢) انظر بارتون جونسون ، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، ص ١٥١ ، الفكر العربي ، العدد ٢٥ ، ترجمة د. سيد البحراوي .

ولا ينظر د. مندور إلى كم كل مقطع ، بل ينظر إلى كم التفعيلة كلها ، ولذلك لم يحدّد موضعاً معيناً للتعويض في التفعيلة ، ويكون التعويض عنده بإطالة صوت صائت ، أو بمدّ صوت متمادّ مثل اللام والسين ، أو بوقفة عقب لفظ أو بعد صوت آني كحرف الانفجار ، مثل الباء والقاف والدال [١] .

وقريب من ذلك ما ذهب إليه د. " زكي عبد الملك " ، فالتعويض عندهما يكون بإطالة مقطع مجاور للمقطع الذي قصره الزحاف . وهذا المقطع المجاورة – عند عبد الملك – هو المقطع الذي يأتي تالياً للمقطع المزاحف ، إذا كان هذا المقطع التالي محتوياً على صائت طويل أو منتهياً بصامت استمراري ، وإلا فالتعويض عنده يكون بالوقف [٢] .

أما العياشي " فللتعويض عنده صورة أخرى ، فهو يرى – مثلاً – أن [فعلاتن] هي الأصل في الرمل ، والمقطعان القصيران في أول [فعلاتن] يساويان عنده [١ + ١ = ٢] ، فإذا جاءت إحدى تفعيلات الرمل على وزن [فاعلاتن] فما يسميه " تسهيل الاهتصام " يجعل المقطع الطويل والمقطع القصير في أول التفعيلة مساويين لـ [١,٥ + ٠,٥] بدلاً من الكم الأصلي لهما وهو [٢ + ١ = ٣] ، أي أنهما بهذا التسهيل يتساويات كمياً مع المقطعين المناظرين في التفعيلة الأصلية [فعلاتن] [٣] .

وقد يفهم من ذلك أن التعويض يجعل التفعيلة السالمة مساوية لنظيرتها المزاحفة ، ولكن مع كل ما قيل عن التقارب بين المقطع المزاحف والمقطع السالم ، ومن ثم بين التفعيلة المزاحفة والتفعيلة السالمة ، في هذا النوع من الزحاف ، فلابد من الاعتراف بوجود فارق بين المقطعين وبين التفعيلتين ، وهو فارق يظهر أحياناً ويخفى أحياناً .

---

(١) انظر د. مندور : في الميزان الجديد ، ص ٢٣٧ ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط٣ ، د.ت.
(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٦٠ .
(٣) انظـر محمـد العياشـي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص ١٦٤ وما بعدها ، المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٨م .

أما احتساب التفعيلة جملة واحدة دون مراعاة للمقاطع المكونة لها فهو يعني الخلط بين تفاعيل لم يخلط الشعراء بينها ، لا في القديم ولا في لحديث ، مثل [فاعلاتن ومفاعيلن ومستفعلن ومفعولات] ، مثل [متفاعلن ومفاعلتن] ومثل [فعولن وفاعلن] .

ولابد من سمة تجمع بين التفاعيل المتناظرة في الوزن الواحد ، وتميزها عن التفاعيل الأخرى ، وهذه السمة لا تقوم على الكم المجمل وحده ، بل على كم كل عنصر ، وعلى ترتيب العناصر . ومن أجل ذلك لزم أن يكون التعويض إطالة للمقطع المزاحف نفسه ، أو سكتة تالية لهذا المقطع مباشرة .

والتعويض على كل حال لا يلغي الفارق ، بل يقلله ، فإذا أصاب الزحاف مقطعاً واحداً حدث فارق كمي محدود يمكن تجاوزه ،أما إذا أصاب الزحاف مقطعين أو أكثر فقد تحول الأمر إلى خروج حادّ على النسق .

وسواء أكان الزحاف خروجاً شديداً أم طفيفاً على نسق الوزن ، فهو لا ينقض فكرة الأساس الكميّ ، بل يدعمها ويؤكدها . إن التفعيلة تعد مزاحفة لاختلاف كمّي بينها وبين نظائرها من التفاعيل ، ولولا الأساس الكمي لما لوحظ فرق بينهما ، أما الاختلاف بين التفاعيل في النبر أو التنغيم ، فلا يغير من قيمة التفعيلة ، ولا يؤدي إلى زحاف [1] .

إن وضوح الطبيعة الدلالية للقافية ينتج عن أمرين في الشعر ، أولهما : تحريم القوافي المعتمدة على تكرار الكلمة نفسها ، وهذا ما عابه النقاد العرب القدماء وسموه الإبطاء ، والآخر نشأة القافية غير التامة أي : التي تشترك في جزء أخير يجب تكراره ، وتفترق في جزء ثابت حرّ مثل [يربع – تقلع] وهي التي وسّعت من إمكان التجاوز الدلالي .

إن الكلمة التي تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب ، والوزن بطبيعة الحال متوقع ، وبالتردد الصوتي المتكرر من جانب آخر ، والحروف التي يجب

(1) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ٣٧ .

تكرارها بحركاتها متوقعة أيضاً ، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة ، فإن كلمات القافية تشكل جانباً مهماً من إيقاع القصيدة ، وبذلك تؤدي دوراً دلالياً له أهميته في كيان النص " فتشابه عناصر مختلفة ، أو – بالعكس – اختلاف عناصر متشابهة يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة .

إن الإيقاع كيان نصي معارضٌ للوزن لذي هو نظامي ، فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت . والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع ، يشكل نظام توقعاته الخاص ، جموده الخاص . وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً ، والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية يحطم آلية الإدراك ، ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص " [1] ، ويتضح هذا بالتطبيق ، وليكن على أبيات من قصيدة الحادرة [2] التي يقول فيها :

بكـرت سميّــة بكرةً فتمتّــعِ ... وغدت غُدوّ مفارقٍ لم يربــعِ

وتزوَّدتْ عيني غــداةَ لقيتُهــا ... بلِوَى البُنَيْنَةِ نظْرةً لم تقلــعِ

وتصدَّفتْ حتى استبتْك بواضــحٍ ... صلْتٍ كمنتصبِ الغزالِ الأتلــعِ

وبمقلتي حوراءَ تحسبُ طَرْفهــا ... وَسْنَانَ ، حرَّة مُستَهَلِّ الأدمُــعِ

وإذا تُنازعــكَ الحديثَ رأيتَهــا ... حسناً تبسُّمُها لذيذَ المكْــرعِ

بغريضِ سارية أدَرَّتْهُ الصبَّــا ... من ماءِ أسْجَرَ طيِّبِ المُستَنْقَــعِ

ظلمَ البطاحَ له انهلالُ مـــاؤه ... فصفا النِّطافُ له بُعَيْدَ المقلــعِ

لَعِبَ السّيولُ به فأصبح مـــاؤه ... غللاً تقطَّعُ في أصُولِ الخِــروعِ

بعد قراءة البيت الأول من هذه الأبيات ندرك أمرين ونتوقعهما ، أولهما : الوزن الخاص الذي تسير عليه القصيدة وهو الكامل التام ، وآخرهما : صوت

---

(١) انظر بارتون جونسون : دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، ص ١٥١ .

(٢) انظـر المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٤٣ ، ٤٤ ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، مطبعة دار المعارف ، ١٣٦١ هـ .

العين المكسورة التي اتخذتها القصيدة روياً ، وقد ساعدت القافية منذ اللحظة التي جاء فيها الشطر الأول مختتماً بالفعل " فتمتّعِ " على توارد كلماتٍ متشابهة في صوتها الأخير [لم يربعِ – لم تقلعِ – الأتلعِ – المكزعِ – المستنقعِ – المقلعِ – الخروعِ ... إلخ] .

وبرغم هذا التشابه الصوتي تختلف دلالة هذه الكلمات كما يختلف نوعها ، وتتباعد مجالاتها الدلالية عند ابتعاده عن النص ، وكل منها يأتي في الموضع الذي يأتي فيه الآخر في بيته ،فهي كلمات بينها تُشابه من ناحية ، واختلاف من ناحية أخرى ، فهي متغيرة ومتنوعة داخل وحدة الوزن الثابت والقافية الموحدة ، وهذا التنوع يتصارع مع ثبات الوزن وتوحد القافية ليكسر رتابة التوقع أو آلية الإدراك مع أن نظام الوزن والقافية هو الذي استدعى هذه المفردات التي شغلت القوافي ، وقد أسست القافية على تكرار الصوت وتوحيده ، وجمعت بين هذه الكلمات في إطار القصيدة التي جاءت كل واحدة منها لتؤدي دورها الصوتي الدلالي (١) .

وما يسترعي انتباه القارئ في [وجوه السندباد] هو أنّ خليل حاوي (٢) ، بني قصيدته بشكلٍ واعٍ ، كما يظهر في تكرارِ بعض المقاطع تكراراً حرفياً وكأنها ركائز متقابلة في بناءٍ واحد . فهو يقول في وصف وجهه كما تراه حبيبته :

" ولي رسم بعينيها
طرى ما تغيّر
آمن في مطرح لا يعتريه
ما عترى وجهي
دمغة العمر السفيه " [س ٢ – ٧]

(١) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص ١٠١ .

(٢) انظر وجوه السندباد في ديوان [الناي والريح] ، في عدد حزيران سنة ١٩٦٠ م ، سلسلة حزيران ، شعراء لبنان ، ص ٩٩ وما يليها .

ثم يقول من بعد ذلك في وصف وجهه الحقيقي :

" أدرى أنّ لي وجهاً طرياً

أسمراً لا يعتريه

ما اعترى وجهي

الذي جارت عليه

دمغة العمر السفيه " [س ٢٧ - ٣١]

وهو يلجأ للتكرار عينه ليعبّر عن سخطه على هؤلاء الغربان الذين يزعجون وحدته بضجيجهم :

" خفّفوا الوطء

على أعصابنا يا عابرين

نحن ما متنا ، تعبنا " [ص ١٨٨ - ١٩٠]

" رحم الأرض ولا الجوّ اللعين

خفّفوا الوطء

على أعصابنا عابرين " [س ١٩٥ - ١٩٧]

" نخفّي العمر من درب السنين

خففوا الوطء

على أعصابنا يا عابرين " [ص ٢٠١ - ٢٠٣]

ثم إن خليل حاوي يلجأ إلى تكرار الجزء الأول من البيت للتعبير عن المرارة التي تجتاحه في غربته :

" مُرَّة ليلته الأولى

ومُرّ يومه الأول

في أرض غريبه

مُرّة كانت لياليه الرتيبة " [ص ٣٤ - ٣٧]

أو ليعبّر عن زهده وتعبه من هذه الحياة القاسية وهو على وشك أن يلقى بنفسه في مياه النهر منتحراً :

" متعب .. ماء .. سرير

متعب .. ماء .. أراجيح الحرير

متعب .. ماء .. دوار " [س ١٧٥ – ١٧٧]

وثمة شكل آخر لهذا التكرار ، ألا وهو تكرار القافية ، ليس كما اعتدنا عليها في القصيدة العربية ، بل في المفهومِ الغربي لهذه القافية التي تتكرّر من بيت إلى بيت والتي تتغيّر مراراً داخل القصيدة الواحدة .

حافظت قصيدتنا المعاصرة على هذا النوع من التقفية ، لأهداف موسيقية بحتة وليس فقط لضرورات العروض . يكفي أن نقارب بين الأبيات التالية "

" آمن في مطرح لا يعتريه " [س ٤]

" دمغة العمر السفيه " [س ٧]

" أسمراً لا يعتريه " [س ٢٨]

" دمغة العمر السفيه " [ص ٣١]

" وجه من راح يتيه " [س ٣٣]

" في أرض غريبه " [س ٣٦]

" مُرّة كانت لياليه الرتيبة " [س ٣٧]

" يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيبة " [س ٤١]

" تلك الكئيبة " [س ٤٨]

" تأكل الغبرة أشياء الحقيبة " [س ٤٩]

" لبنات " البار " ما في جيبه " [س ٩٠]

" وسخ الأظفار ، أشداقاً رهيبه " [س ١٥٩]

" لون لبنان وطيبه " [س ١٧١]

" وتحكي ما حكته لي مرار " [س ١٤]

" في مقهى المطار " [س ١٦]

" فما دار النهار " [س ٢٠]

" سجين في قطار " [س ٤٣]

" وما طيب الغبار " [س ٤٥]

" ورشاش الملح في ريح البحار " [س ٤٦]

" في دمه شلاّل نار " [س ٧٠]

" في البركان ، في وهج الثمار " [س ٧٥]

" تغفو في قوارير البهار " [س ٧٨]

" ومحطات القطار " [س ٨٩]

" حشرجة خلف الستار " [س ٩٢]

" وجه من يتعب من نار " [س ٩٣]

" فيرتاح لنار " [س ٩٤]

" من محطّات القطار " [س ١٥٣]

" والبخار " [س ١٥٤]

" من صوب البحار " [س ١٥٦]

" ذلك التيار دوني والدوار " [س ١٧٤]

" متعب .. ماء .: دوار " [س ١٧٧]

" أهوى لقاع لا قرار " [س ١٨١]

" غصّ بالدمعة في مقهى المطار " [س ٢٠٩]

" وهي تحكي ما حكته لي مرار " [س ٢١٠]

" الصبايا وحكايات الصغار " [س ٢١٢]

" إن في وجهك آثار " [س ٢١٨]

وثمة نوع من التقفية ، يحلّ فيها حرف محل حرف آخر يشترك معه في المخرج الواحد في جهاز النطق الإنساني ، كما في المثل التالي ، حيث " د " "مدفأة" تظهر مكان " ط " .

" مطفأة "

" عين مطفأة

وصرير المدفأة " [س ٩٧ – ٩٨]

" فالقافية واحدة في هذين البيتين ، خاصة وأن " الطاء " و " الدال " هما من الأحرف النطعية . إن كل هذه التكرارات التي تؤلف فيما بينها أصداء موسيقية لابد منها في القصيدة العربية المعاصرة خاصة [1] والقوافي الداخلية تعمل على تنويع الإيقاع ويمثل د. علي عشري زايد على ذلك بقصيدة للشاعر [أمل دنقل] بعنوان " خاتمة " ، ومنها :

آه ... من يوقف في رأسي الطواحين ؟

ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟

ومن يقتل أطفالي المساكين ؟

---

(1) انظـر جوزيف شريم : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة ، ص ٩٩ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

لئلا يصحبوا في الشفق الحمراء خدامين ؟

مأبونين ؟

مأجورين ؟ ... إلخ

فالقوافي الداخلية هنا – كما يرى د. زايد – نوعت الإيقاع في إطار الوزن – الواحد ؛ إذ قسمت البيت إلى سطور ، وجعلت لبعض هذه السطور وزناً مختلفاً ، بحيث يمكن أن تعد أبياتاً داخلية في إطار البيت المدور ، فالسطر الأول : [آه من يوقف في رأسي الطواحين] ، يوزن هكذا [فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن ف] أي أنه من [الرمل] ، وهو الوزن العام للبيت المدور . [ويلاحظ أن د. زايد تجاهل المقطع القصير " ف " ولم يشرح أثره في الإحساس بالوزن] والسطر الثاني [ومن ينزع من قلبي السكاكين] وزنه [مفاعيل مفاعيلن مفاعيل] ، أي انه من الهزج ... وهكذا .

الفصل الثالث

ثبوت قيم الإيقاع وتحول التراكيب

[١] النسبة بين الإيقاع ومستوى لغة النص :

وينبغي عند تحليلنا لعناصر الشعرية العربية من منظور تاريخي أن نأخذ في اعتبارنا جملة الأعراف والتقاليد المؤسسة للخطاب الثقافي العربي ، والتي أدت إلى كثيرٍ من التوتر والتناقض في المقولات البلاغية العربية ، ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى وضع [القرآن الكريم] في خارطة الأجناس الأدبية العربية ، فقد أدرجه البلاغيون – تحرجاً وتقوى – في مجال النثر ، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنه مفعم بعناصر الشعرية الحقة فقدموه في البلاغة على الشعر مع اعترافهم بأن الشعر عموماً أبلغ من النثر ، ولهذا فإن الحل الذي قدمه د. " طه حسين " في العصر الحديث يستجيب لشروط التقسيم العلمي لأنماط الخطاب ويحل بعض إشكالياته في الثقافة العربية ، وذلك عندما رأى أن القرآن ليس بشعر وليس بنثر ، وإنما هو " قرآن " . على أساس تخصيص مرتبة متميزة ، تخرج عن الثنائية المرهفة بين الشعر والنثر والتي أدت إلى كثير من مظاهر اضطراب الأحكام والمعايير البلاغية .

وإذا كانت معايير الشعرية الحديثة – خاصة في شقها التداولي – تقيم وزناً بالغاً للأعراف الثابتة لدى المتلقين في تحديد أنماط الخطاب ، فإن النص القرآني يظفر في الثقافة العربية بما لا يعادله نص آخر ، من حيث التميز النوعي الذي يجعل تلقيه يتم في مستوى مخالف لمستوى الشعر والنثر معاً .

وأهم ما حدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية إلى نطاق شعرية النص والتداولية الأدبية ، حيث تجاوزت نظرية الأدب بشكل لافت الإطار المحدود للبنيوية ، ومازالت تثمر نتائجها المترتبة على ذلك . فإلى جوار مقولات الانحراف المتعددة ، وفروض " جاكوبسون " عن الوظائف اللغوية والشعرية ، ودراسة الدلالات الإيحائية نبتت اتجاهات محدثة

تعلن أزمة [أدبية الأدب] وما تعتمد عليه من نماذج بنيوية شهدت فترة تألف واضح بفعل كفاءة التلقي التنظير والإعلام (١) .

وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استعملها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي ، والتجنيس ، في إطار علم البديع ، ولكنهم في بعض النواحي لم يفصلوا بين الشعر والنثر ، ولم يحاولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل في الشعر ،

وهذه الوسائل تمثل فصولاً في علم البديع ، فهناك السجع ، والجناس ، والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور ، والتوشيح ، والتطريز ، والتقسيم والتشطير ، والمجاورة ، والتذييل والتفويف وغير ذلك .

ولاشك أن هذه الوسائل البديعية وغيرها تتعلق بالتنسيق اللفظي وبعضها بالتنسيق المعنوي ، فيعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار (٢) .

بنية السجع :

في الاتجاه نفسه الذي سار فيه المجددون وهو إضعاف صوت الموسيقى في الشعر وجدت جماعة كتبت شكلاً يسمى [شعر بنثر] ، وقد كان وراء ذلك إعطاء الحرية للمبدع أن يكتب شعراً في حالة ، ونثراً في حالة أخرى ؛ لأن الحياة – والنفس من الداخل – ليست حالة واحدة ، وإنما هي عالم متغير ، وأن الذي يعبر عن هذا العالم هو الشعر والنثر معاً ، ولعله كان وراء ذلك القراءة في شكل أدبي يسمى [الأوبريت] ، فالمبدع ينتقل فيه من الشعر إلى النثر بحرية تامة لا يضبطها إلاّ إيقاع العمل نفسه ، والمزج بين النثر والشعر موجود في تراثنا القديم .

---

(١) انظر د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٦٨ ، عالم المعرفة ، ص ١٦٤ ، ١٤١٣ هـ ، أغسطس ١٩٩٢ م ، الكويت .

(٢) انظر د. حسني عبد الجليل : موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية ، ١٦/١ .

أما الشكل الذي قام بقفزة من عالم التراث وما يتصل به ، فقد كان هذا الشكل الذي اصطلح على تسميته [قصيدة النثر] وكما كان هذا الشكل نوعاً من أنواع التحدّي ، فإن العنوان كذلك كان تحدياً ، وكالعادة أطلق عليه عدد من التسميات المضادة مثل:شعر منثور، نثر فني،نثر شعري ، وزن غير موزون(١) .

وقد ردّ المتحمسون له بتسميات وعلى كل فهو يرفض التعامل مع الموسيقى الواضحة المعروفة ، فهو يرفض الوزن والقافية والتصريع ، ولزوم ما لا يلزم وكل ما له صلة بعالم الموسيقى المتعارفة في الشعر ، كما يرفض نظائر لها في البلاغة كالجناس ، والتقسيم اعتماداً على أنه يستعمل إيقاعاً داخلياً ينبع من صميم العمل الشعري ، يتمثل فيما يسمى التوازن والترديد ، والتوازي ، والتكرار ، والمفردات المثيرة للدهشة والغرابة والالتفات الدائري ، ولكي يتمكّن الشاعر من هذه الأدوات لابد أن يكون قادراً على توليد صورة من صورة (٢) .

وليست دراسة موسيقى الصوت المعزول على حدة ، إلا مرحلة من مراحل دراسة موسيقى الحشو ، فقد يكون بين الإطارات الدلالية التي تحتضن الأصوات المعزولة ذات الطاقة الدلالية الخاصة صلات صوتية كالجناس مثلاً ، وإذ ذاك يترتب عنها ما يترتب عن الجناس من أثر .

والترديد يقصد به إعادة اللفظ بعينه ، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانياً ليس موجوداً في استعماله أولاً . هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك . معنى ذلك أننا نجمع تحت عنوان [الترديد] حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها ، من حيث أنها لعبت دوراً موسيقياً ودلالياً ما ، لا بنصيب تكراره وحده ، وإنما بهذا ، وبها

---

(١) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٠٣ وما بعدها ، ط٤ .

(٢) انظــر د. عبده بدوي : قضايا حول الشعر ،ص ١٢١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م .

زاد الثاني على الأول من الدلالة ، فلم تكن من باب التكرار المجرّد ، اللهم إلاّ حالات منه لم نجد لها دوراً دلالياً خاصاً ، ولا هي مع ذلك داخلة في باب التكرار ، وإنما اقتضتها الضرورة اللغوية .

وتأثير الألفاظ المردّدة في الإيقاع الموسيقي ، يعد مقادير منتظمة ، هو أكبر ممّا لو كانت مقاديرها غير منتظمة [1] ، فالسجع وهو اتفاق آخر حرف من الجملة مع مثيله في الجملة التالية قد قسمه البلاغيون أربعة أقسام واضحة وفق موضعه من الجملة وموضعه من الكلمة . فالأول منه [المطرف] الذي يأتي في آخر جملتين ، والثاني [المتوازن] أي الموزون صرفياً مع زيادة حروف متشابهة قبل آخر حرف مثل [مصفوفة – مبثوثة] ، حيث زاد حروفاً مثل الميم ، والواو قبل التاء المربوطة . ثم يأتي النوع الثالث ليزيد عدد المتشابه من الحروف وترتيبه مع وحدة الوزن الصرفي ويسمى هذا النوع [المتوازي] مثل [مرفوعة – موضوعة] ليزيد على التاء المربوطة الميم والواو والعين .

أما النوع الرابع فهو [المرصع] ، وهو وضع مجموعة حروف متشابهة في جزء من الكلمة بصرف النظر عن آخر حرف في الكلمة ، وهو يقترب من التجنيس بالطبع مثل [المستبين – المستقيم] . وعلى الجملة فإنك لا تجد ... سجعاً حسناً حتى يكون المعنى الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغي له بدلاً ...... » [2] .

وتأتي ظواهر تابعة للتجنيس والسجع مثل [التشطير] الذي يجعل من عدة جمل متفقة في آخر حرف ، أو في بعض الأحرف ليكون شكل البيت هكذا [..] ويضاف إلى التشطير توازي التفعيلة مع الكلمة ، وتشابه الأطراف ، ورد العجز على الصدر ، وحسن التقسيم ، ولزوم ما لا يلزم ، وغيرها من أشكال التشابه

---

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٦٠ .

(2) انظر عبد القاهرة الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٨ ، تحقيق محمد شاكر ، ط١ ، مطبعة مدني الرياض ، ١٩٩١م .

الصوتي والصرفي التي تجعل النص الشعري أكثر ثراء . ولا ننسى – في هذا السياق – التكرار ، تكرار الكلمة ، والجملة والعبارة .

ولا يقف أمر البديع عند البديع الصوتي / اللفظي ؛ لأن البديع المعنوي / الدلالي يشتمل على جوانب أخرى تصل إلى عشرات الأنواع ، وقد جمعها بعض الشعراء في صورة قصائد بديعية في مدح النبي ﷺ وأدخلوا عليها ألعاباً بديعية أخرى مثل [القصائد المعجمة والمهملة] ، والحروف الموصولة والمقطعة ، بل وصل الأمر إلى اختراع أشكال قصائد تهتم بالتأريخ وحساب الجمل . وتشجير شكل النص ، وذوات القوافي المتعددة ، ومحبوكة الطرفين والشعر الهندسي ... وهكذا .

وقد يتضمن البيت نوعاً من [الإيقاع اللفظي] يتعارض مع الإيقاع الوزني ، فيساعد على خفاء التفاعيل ، ويضفي على الموسيقى شيئاً من التركيب . وقد ينشأ هذا [الإيقاع اللفظي] من انقسام البيت إلى أقسام متشابهة في تركيبها النحوي ، كقول [داود بن مسلم] :

في باعه طول / وفي وجهه   نور / وفي العرنين منه شمم (١)

وقول المتنبي :

بدت قمراً / ومالت خوط بان /   وفاحت عنبرا / ورنت غزالاً (٢)

وقد ينشأ الإيقاع اللفظي من تشابه صوتي في أواخر بعض الكلمات ، كقول المتنبي :

وترى المروّة / والفتوّة / والأبوّة / في كلّ مليحة ضراتها (٣)

---

(١) انظر ابن رشيق : العمدة ، ٢/٢٢ ، مطبعة هندية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٥م .

(٢) انظر المتنبي : ديوان المتنبي ، ص ١٤٠ .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ١٨٦ .

وقول شوقي :

بين الرفارق / والمشارف / والزخارف / والحرير [١]

وقد يجتمع التشابه التركيبي مع التشابه الصوتي ، ومن ذلك قول [مسلم بن الوليد] :

يوري بزندك / أو يسعى بجدك / أو يفري بحدك / كلّ غير مجدود [٢]

وهذا الإيقاع اللفظي قد ينضم إلى الإيقاع الوزني فيزيد التفاعل جلاء ، كقول [البحتري] :

قف مشوقاً / أو مسعداً / أو حزيناً أو معيناً / أو غادراً / أو عذولاً [٣]

ويكثر ذلك في البسيط إذا قسّمت تفاعيله على هذا النحو :

مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

وهذه أمثلة على ذلك أوردها [الثعالبي] ليستشهد بها على " حسن التقسيم " في شعر [المتنبي] :

فنحن في جذل / والروم في وجل / والبرّ في شُغُل / والبحر في خجل

الدهر معتذر / والسيف منتظر / وأرضهم لك مصطاف ومرتبع

للسبي ما نكحوا / والقتل ما ولدوا / والنهي ما جمعوا /والنار ما زرعوا[٤]

في بعض الأبيات تظهر حدود التفاعيل أكثر مما تظهر في غيرها . وأوضح ما تكون هذه الحدود حين تتطابق التفاعيل مع الكلمات . ويساعد على

---

(١) انظر أحمد شوقي : الشوقيات ، ١٠٦/١ .

(٢) انظر ابن رشيق : العمدة ، ٢٣/٢ .

(٣) انظر ابن رشيق : العمدة ، ٢٢/٢ .

(٤) انظر الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، ٣١١/١ [أعاد تحيقه : إيليا حاوي] الشركة الشرقية د. ت ، ط١ .

وضوحها بعد ذلك أن تنتهي التفاعيل بصوائت طويلة ، كما في الأمثلة التالية من معلقة [عنترة] ووزنها [متفاعلن متفاعلن متَفاعلن] والعجز مثل الصدر

(إذ تستبيك بذي غروب واضح) عذب مقبلة لذيذ المطعم

وتقطيع الصدر إذ تستبيــ / ك بذي غرو / ب واضح

(سبقت يجاب له بعاجل طعنة) ورشاش نافذة كلون العندم

وتقطيع الصدر : سبقت يدا / ي به بعا / جل طعنة

(إذ لا أزال على رحالة سابح نهد تعاوره الكماة مكلّم)

وتقطيع البيت :

ذلا أزا / ل على رحا / لة سابح نهْد تعا / وره الكما / مكلّم [1]

ويبدو وضوح التفاعيل في هذه الأمثلة إذا قورنت بالأمثلة التالية من المعلقة نفسها :

هل غادر الشعراء من متردّم [أم هل عرفت الدار بعد توهّم]

أم هل عرف / ت الدار بعــ / د توهّم

فوقفت فيها ناقتي وكأنها [فدن لأقضى حاجة المتلوم]

فدن لأقــ ، ضى حاجة الــ / متلّوم

وتخل عبلة بالجواء وأهلنا [بالحزن فالصمان فالمتثلم] [2]

بالحزن فالصــ ، صمان فالــ / متثلم

ولعل السبب يرجع إلى الفرق بين عمليتي نطق الصائت الطويل ونطق الصامت؛ فعند نطق الصائت الطويل تتحرك أجهزة النطق ، ثم تثبت عند وضع معيّن لمدّة معيّنة ، يخرج الهواء في أثنائها قبل الانتقال إلى الصوت التالي .

---

(1) انظــر الــزوزني : شرح المعلقات السبع ، ص ١٣٧ وما بعدها ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .

(2) انظر السابق نفسه .

وفترة الثبوت هذه أطول من نظيرتها في حالة نطق الصامت . ويؤدي هذا إلى إحساس بوجود ثغرة بين الصائت الطويل والصوت التالي به . ويتضح ذلك إذا قارنّا – مثلاً – بين الكلمتين : [عُدْنا] و [عادت] ، فالأولى أكثر تلاحماً من الثانية ؛ إذ يشعرنا الصائت الطويل في الثانية ، كأنها قطعتان ملتصقتان : [عا / دت] [1] .

والشعراء يعمدون إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى ، أو تكرارها لفظاً دون المعنى ، أو إلى التقسيم الداخلي للبيت ، حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد ، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين .

ويرى ابن رشيق أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة : وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى [2] .

ويرى ابن الأثير أن حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ أحداً والمعنى مختلفاً . وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك ، وماعداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء إلاّ أنه قد خرج من ذلك ما يسمى تجنيساً ، وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه [3] .

فاللفظان إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناساً أو تجنيساً أما إذا تشابها لفظاً ومعنى ، فذلك يكون تكراراً لفظياً . أما بالنسبة للسجع فيرى بعضهم " أنه يختص بالمنثور .. وهو توطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد " [4] .

---

(1) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ٢٢٣ .

(2) انظر ابن رشيق العمدة : ٣٢١/١ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢م .

(3) انظر ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢٦٢/١ ، مطبعة نهضة مصر ، ١٣٧٩ هـ – ١٩٥٩م .

(4) انظر القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص ٥٤٧ ، تصحيح د. محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتاب اللبناني ١٩٨٠م .

ويرى أن الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر [1] ، وقيل : إن السجع غير مختص بالنثر [2]وقد أدخلوا التشطير والتصريع والمماثلة في إطار السجع[3] ، كما أدخلوها في إطار التجنيس . والمصطلحات كثيرة في كتب البلاغة وأشباهها فيما يتصل بالتكرار الصوتي ، سواء أكان ذلك واقعاً في إطار الجناس أو السجع أو التكرار أو التقسيم في الشعر العربي .

والمصطلح قد لا يختلف عن غيره في الدلالة ، وقد يختلف من جهة أو اكثر ، وقد تكون التسمية غير دقيقة أو غير واضحة . وهذه الأنماط والتقنيات التي يستعملها الشعراء في إحداث توقيع صوتي في قصائدهم سواء أكان ذلك تكراراً للحروف أو الحركات أو الألفاظ ، أو كان تقسيماً داخلياً للأبيات [4] .

لقد حدد الخطيب القزويني [ت ٧٣٩ هـ] السجع على أنه " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد ، وهذا معنى قول السكاكي : الأسجاع من النثر كالقوافي من الشعر ... " [5] .

وقال ابن أبي الإصبع في المجال ذاته : " التسجيع هو ما يتوخاه المتكلم أو الشاعر في أجزاء كلامه ، بعضها غير متزنه بزنة عروضية ، ولا محصورة في عدد معين ، بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية ... " [6] .

---

(١) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢) انظر السابق نفسه ، ص ٥٤٩ .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ٥٥٠ – ٥٥١ .

(٤)انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي،دراسة فنية وعروضية،١/١٦١.

(٥) انظر الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص ٢٢٢ – ٢٢٦ ، مختصر تلخيص المفتاح ، دار الجيل ،بيروت ،لبنان .

(٦) انظر ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ص ٣٠٠ ، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف ، الجمهورية العربية المتحدة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ١٣٨٣ هـ .

وهكذا يكمن الاختلاف بين النسق الصوتي المتآلف والسجع في أن السجع هو تكرار لحرف واحد في نهاية الفاصلة ، أي في آخر بعض الكلمات ، [إنما النسق الصوتي المتآلف يقوم على تكرار أكثر من حرف واحد ، وقد يأتي هذا التكرار في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها . أي أن التكرار النسقي المتآلف هو تكرار مقاطع .

والسجع هو ضرب من ضروب البديع والصنعة ، بينما النسق الصوتي المتآلف يتعلق بوجدان الشاعر ومعاناته [١] . ويتصل ببنية السجع بنية [التصريع] ، وهي قائمة كما في بنية السجع على توافق الحرف الأخير في شطري البيت الشعري .

والناظر في شعر الحداثة يدرك أن من أهم خواص هذا الشعر هو التحرر من قيود حرف الروي ، ومن ثم لم يعد التصريع بشكله القديم بنية أساسية يتعامل بها الحداثيون ، لكن الجملة الشعرية بطبيعتها تواقة إلى الإيقاع في صوره المختلفة ، ومن ثم جاء التعامل مع بنية التصريع في شكل يجمع بين النمط القديم ومتطلبات الحداثة ، وتبلور ذلك في إحداث إيقاع مميز في مفتتح القصائد بتوحيد حرف الروي في السطرين الأول والثاني ، كأن السطرين قد احتملا – إيقاعياً – إمكانات الشطرين في البيت الشعري التقليدي .

لكن تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية كان متغيراً من شاعر لآخر ، بحيث ظل لهذه البنية وجودها على نحو من الأنحاء [٢] . وقد درس الأقدمون التكرار الصوتي في إطار مصطلحات كثيرة ، مقتنين بذلك لأنواعه وتقسيمهم لأنواع التكرار الصوتي يدل على دقة النظر وبراعة التحليل ، وعلى إمكانات اللغة العربية وإمكانات الشعر العمودي الموسيقية ، وهي إمكانات يتيحها الوزن في صورته المكتملة .

---

(١) انظر د. جوزيف شريم : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة ،ص ١٠٩ .

(٢) انظــر د. محمد عبد المطلب:بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، ص ٣٧٠ ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، دار المعارف .

ويجب أن يُلاحظ أن بعض المصطلحات ترد في إطار المحسنات المعنوية ، والمحسنات اللفظية بالاسم نفسه في بعض الكتب القديمة ، كما أن النمط الواحد قد تتعدد أسماؤه [١] .

ولابد من الإشارة إلى أهمية الربط بين الظواهر الصرفية والبلاغية وبين تفعيلات العروض وقوافيه ، وإلى أهمية الربط بين التوزيع الصوت للنص ، وعروضه وقوافيه من ناحية وبين التشكيل الشعري من ناحية أخرى ، ويمكن أن تدرس كلها تحت مصطلح [الجرس الشعري] أو [الانسجام الصوتي] .

فربما تقضي التكوينات الصوتية لدى شاعر – يكثر من هذه الظواهر – إلى ثقلها على الأذن ، ونفور السمع منها . ويعني هذا أن [الكيف الصوتي] أهم بكثير جداً من الكم الصوتي الذي يمكن أن يحسب في البديع الصوتي بخاصة . وهذا ما دعا صاحب نظرية النظم البلاغي عبد القاهر الجرجاني إلى تعليل التجنيس والسجع بخاصة بمهارة المبدع وخفة روحه ، وعفويته وطبعه ، وبالبعد عن التكلف والمبالغة حتى تستخفي الظاهرة الصوتية بجمالها ، فلا يفطن المتلقي إلى صنعتها ؛ لأن جمالها وخفتها يتسللان إلى التركيب الشعري .

ولكن يجب أن نلاحظ أن البديع الصوتي لا يقف عند [السجع] و [الجناس] إنما يتعداه لظواهر عديدة . ورغم أن مصطلح البديع يعني ضمن ما يعني– الإتيان بشيء على غير مثال، فإن الظواهر الصوتية الموسيقية في البديع – وغيره– تأتي على مثال أو صيغة سابقة؛لأن اختلاف الممثول يصنع هذا الابتداع.

ولو أننا نظرنا إلى الجناس بمعنى التجانس الصوتي ، وإلى السجع تلويناً صوتياً وجدنا أن الظواهر الصوتية كلها يمكن أن تدخل – في الشعر بخاصة – تحت مصطلح التجنيس كاسم جنس لكل متطلبات الذوق الشعري والمتعة الصوتية.

ولاشك في أن المصطلحات البلاغية – بكثرتها وتكرارها وترادفها – تقف حائلاً بين جمال موسيقى النص الشعري وبين الدخول في تفريعات المصطلحات

---

(١)انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي،دراسة فنية وعروضية،١٦٩/١.

التي تنسيك جمال الظاهرة بتدبر معنى المصطلح . ورغم فائدة هذه المصطلحات من الناحية التعليمية والتصنيفية ، فإنها لا تصلح لتذوق موسيقى الصوت في النص الشعري . ولهذا يجب أن ننظر إلى هذه الموسيقى من زاوية [التجنيس] .

وتفيد دراسة الصوت اللغوي المفرد في فهم قيمة التجنيس عند المشابهة والمماثلة حسب القوانين الثلاثة وهي : [التكرار والترديد] ، و [التوزيع المكاني] ، و [التساوي والنقص والزيادة] . فالتجنيس في [ساعة] حين تكرر بمعنيين [مقياس الوقت ، ويوم القيامة] وبين الفعل [أو دعاني] وبين جعل [أو] أداة عطف عند تكرار الكلمة نفسها . أو تقسيم الكلمة إلى كلمتين بدلالتين مختلفتين ، ككلمة [تجريبك – تجرب بك] ، أو تغيير التشكيل الصرفي بين [أمْسِك] كفعل أمر و [أمسِ ك] ،أو تغيير التشكيل الصرفي بين [أمْسِك] كفعل أمر و [أمسِ ك] ، أو [منذرين] و [منذرين] بالفتح والكسر ، أو اختلاف التصحيف ي الكتابة أو الإعجام مثل [يحسبون – يحسنون] أو انتقاص الكلمة السابقة مثل [موجودة – وجوده] أو [الخيل والخير] أو [همزة – لمزة] ، أو عكس حروف الكلمة مثل [عوراتنا – روعاتنا] كلها أمثلة للتجنيس القائم على التلاعب الصوتي. وكلها تأتي في سياق جذب المتلقي ، لتخدم الجرس الصوتي في أذن المتلقي (١) .

إيقاع الفاصلة والسجعة والقافية :

واتخذ الإيقاع مصطلحات اختلفت باختلاف مستويات اللغة التي ترد فيها ، فهي تختلف في الشعر عنها في النثر عنها في مستوى لغة القرآن وإن اتحد تأثيرها في نفس المتلقي ، كما اختلفت هذه المصطلحات باختلاف واضعيها من العلماء الذين يصنعون وفقاً للعلوم التي برعوا فيها ، فأول من عرف الفاصلة – وهو الرماني – التفت إلى ظاهرتين :

تشابه الحروف ، ووقوعها في الخواتم ، وأن هذا التعريف هو الذي شاع تحت اسم الباقلاني الذي تبناه وأجرى عليه تغييراً تحت اسم صاحبه . والتفت

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢١٩ .

الداني إلى جعل الفاصلة الكلمة الأخيرة في الجملة ، وحازم إلى التشابه بين الفاصلة والسجعة ، وابن منظور بينها وبين القافية .

وأصلح الزركشي عبارة الداني ، فجعل الكلمة الأخيرة في الآية لا الجملة ، ثم استفاد مما سبقه من أقوال ، فربط بينها وبين القوافي والأسجاع ، ومع ذلك منع أن تسمى الفواصل قوافي ، والقوافي فواصل ، وذكر أن كثيراً مما يعاب في القوافي ليس بعيب في الفواصل ، وأن الفواصل تتميز بمرونة تحرم منها القوافي .

وعاد د. أحمد أحمد بدوي إلى بسط التعريفات ، مقتصراً على ظاهرة الختام . وأقرب التعريفات إلى الصواب قول عبد الكريم الخطيب : " إنها المقطع الأخير من الآية ؛ لأن هذا المقطع كثيراً ما يكون جملة تامة ، وكثيراً ما يكون كلمة واحدة ، وأحياناً بينهما [1] .

ومن أهم عوامل التنوع في الموسيقى الشعرية طبيعة الأصوات المكونة للعمل الشعري ، والعلاقات بينها . وأوجه الاختلاف بين الأصوات اللغوية كثيرة لا يمكن استقصاؤها وتفصيلها في هذا المجال ، فهي تشمل :

[أ] مخرج الصوت ؛ والمخارج متعددة ، تمتد من الشفتين إلى الحنجرة .

[ب] كيفية نطق الصوت ، فهو إما صائت يخرج الهواء عند نطقه بحريّة دون أن تقابله عقبة ، وإما صامت شديد ينطق نتيجة لتكوين عقبة تسدّ مجرى الهواء ، ثم تتفتح بمرور الهواء وإما صامت رخو ينطق نتيجة لمرور الهواء عبر عقبة غير محكمة تضيّق المجرى ولا تسدّه ، وإما صامت متوسّط أو متميّع تقابل الهواء عند نطقه عقبة محكمة ، ولكن يجد الهواء له مساراً بالرغم من هذه العقبة .

[ج] مقدار ما يبذل من جهد عند نطق الصوت ، فمن الأصوات قسم سهل كالصوائت ، ولاسيما الطويلة ، والباء والميم ، وقسم أقل سهولة كالقاف والطاء والهمزة .

---

(1) انظر د. حسين نصار : الفواصل إعجاز القرآن ، ص ١٩٥ ، ط١ ، الناشر مكتبة مصر القاهرة ، ١٩٩٩م .

[د] وقع الصوت على السمع ، فبعض الأصوات أكثر حدّة من بعض ، كما أن بعضها أوضح وأشد إسماعاً من البعض الآخر .

وتتشكل ملامح النغم الشعري نتيجة لطبيعة الأصوات المكونة له ، والعلاقات بين هذه الأصوات ، فيبدو العمل الشعريّ سلساً أو وعراً ، وقد نشعر بطلاوة الموسيقى الشعرية وحلاوتها أو نشعر بغير ذلك ، وقد تبدو الموسيقى جهيرة أو خافتة .

ويأتي الشعور بالسلاسة والليونة من سهولة نطق الأصوات المكونة ، كلها أو معظمها ، وكذلك من " حسن الجوار " بين الأصوات . وأعني به أن تكون الأصوات المتلاصقة أو المتقاربة ، بحيث يسهل الانتقال من الصوت إلى ما يليه .

أما الشعور بالطلاوة أو العذوبة أو ما يشبههما من صفات ، فيبدو أنه لا يختلف عن [الميلودي] أو [النغم] في الموسيقى ، أي أنّه علاقة بين أصوات متتابعة ، تقوم على أساس درجات هذه الأصوات ، أي حدّتها أو غلظها (١) .

ولا يمكن تفصيل القول في [الميلودي] الشعري في اللغة العربية إلا إذا أتيحت للدارس معلومات كافية عن درجات الأصوات اللغوية العربية ، وهو أمر لم يتحقق حتى الآن ، ولا مناص من الاعتماد على الحس والذوق حتى تتاح هذه المعلومات .

ولا أرى مبرراً لحصر الميلودي في الصوائت دون الصوامت كما رأى بعض الدارسين (٢) ، بل يقوم [الميلودي] الشعري على العلاقة بين الأصوات

---

(١) انظر أدلف وزير: نظرية الموسيقى ، ص ١٧ ، ١٩ ، ترجمة محمد رشاد بدران ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، وطرق تعليم الموسيقى ، عائشة صبري ، و د. آمال أحمد مختار صادق ، ص ٣٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٨م .

(٢) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر ، ص ١٠٩ وما بعدها ، و د. سيد البحراوي : موسيقى الشعر ، ص ٢٣ ، و د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص ١٧٥ وما بعدها .

بنوعيها ، وإلاّ لتشابهت أو تقاربت في الأذن العربية كلمتان ، مثل [مَرْمَرْ] و [قَهْقَهْ] ، وكذلك [تَامِر] ، و [عَائِق] من ناحية الأثر الموسيقي بمقدار تشابه كل صائت مع نظيره في الكلمة الأخرى .

والسلاسة أوسع نطاقاً من الطلاوة ، فالموسيقى إذا كانت مستحسنة في عمل شعري ، فلابد أنها سلسلة بعيدة عن الوعورة والجفاف ، ولكنها قد تكون سلسلة دون أن تبعث فينا الشعور بالاستحسان ، وقد اشتهر بالسلاسة والعذوبة شعر البحتري ، ومنه قوله :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً　　من الحسن حتى كاد أن يتكلّما
وقد نبّه النيروز في غلس الدجى　　أوائل ورد كنّ بالأمس نوّمـا
يفتّقها بــرد الندى فكــأنـــه　　يبث حديثاً كان أمس مكتمــا
ومن شجر ردّ الربيع لباســه　　عليه كما نشرت وشيا منمنمـا
أحلّ فأبــدى للعيون بشاشــة　　وكان قذى للعين إذ كان محرما
ورقّ نسيم الريح حتى حسبتـه　　يجيء بأنفاس الأحبــة نعمّـا
فما يحبس الراح التي أنت خلّها　　وما يمنع الأوتار أن تتــرنمـا
ومازلت شمساً للندامى إذا انتشوا　　وراحوا بدوراً يستحثّون أنجما (١)

ويمثّلون على التنافر الصوتي بهذا البيت :

قبر حرب بمكان قفْر　　وليس قرب قبر حرب قبر (٢)

وهذا البيت :

لم يضرها والحمد لله شيء　　وانثنت نحو عزف نفس ذهول (٣)

---

(١) انظــر البحتري : ديوان البحتري [تحقيق حسن كامل الصيرفي] ، دار المعارف ، القاهر ، د.ت ، مجلد ٤ ، ص ٢٠٩٠ – ٢٠٩٢ .

(٢) انظــر حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٤ ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م .

(٣) انظر ابن رشيق : العمدة ، ١٧٤/١ .

وذكر بعض القدماء أن الشعور بـ [التلاؤم] أو [الائتلاف] أو [الطلاوة] أو [الحسن] شعور يتعذر تفسيره في بعض الأحيان ، فهو كاستحسان بعض الألحان وبعض الألوان [1] .

وروى بعضهم عن [الخليل بن أحمد] وغيره أن التنافر هو تقارب الحروف في المخارج أو تباعدها بعداً شديداً ؛ فالبعد الشديد بمنزلة الطفر ، والقرب الشديد بمنزلة مشي المقيّد ، وكلاهما صعب على اللسان ، والسهولة في الاعتدال [2] ، ولكن آخرين فسروا التنافر بالتقارب بين مخارج الحروف ، وفسروا الائتلاف بالتباعد بين المخارج [3] .

وقسم بعضهم جهاز النطق إلى مناطق ثلاثة ، المخرج الأعلى ، والمخرج الأوسط ، والمخرج الأدنى ، وصنفت الكلمات الثلاثية اثنى عشر صنفاً تبعاً لمخارج حروفها الأصلية . وأحسن التراكيب عنده ما كانت مخارجه الأعلى فالأوسط فالأدنى ، مثل [ع د ب] ، وأقلها استعمالاً ما كانت مخارجه الأدنى فالأعلى فالأوسط ، مثل [ب ع د] [4]

ويلاحظ على بعض هذه الآراء أنها ركزت على الصوامت وأهملت الصوائت ، فعند [الخفاجي] و [بهاء الدين] و [السيوطي] [5] يكون الحكم على الكلمة بالنظر إلى أصولها ، وبذلك يستوي عندهم مثلاً : " صَقْع " و " صقيع" ، وكذلك " شَذْر " و " شَذَر " ، ويستوي " رَطِب " و " رَطْب " ، وغيرها .

(1) انظر ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٥٤ ، شرح وتحقيق عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ، القاهرة ١٩٦٩م . وحازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٥.

(2) انظر ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٩١ .

(3) انظر السابق نفسه ، ص ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٤ ، وحازم القرطاجني : ص ٢٢٢ وما بعدها .

(4) انظر السيوطي : المزهر ، ١٩٧/٢ ، ١٩٨ ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، د.ت ، د. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ،ص ٢٦٥ وما بعدها ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩م.

(5) انظر السيوطي : السابق نفسه والصفحة نفسها .

ومن الواضح أن بعض هذه الكلمات أسلس نطقاً من بعض ؛ فالصائت صوت له قيمته وأثره وهو – كالصامت – يأتلف مع بعض الأصوات ويتنافر مع بعضها ، ولذا نجد " رطِب " أخف من " رطُب " .

والصائت من ناحية أخرى قد يقع بين صوتين يصعب التصاقهما ، فيسهل بذلك تجاورهما ، وعلى ذلك كانت " صقيع " أخف " من " صقْع " و " شَذَر " أخف من " شذْر " . ويلاحظ أيضاً أن هذه الآراء قد ركّزت على " مخارج الحروف " ، وليست هي العامل الوحيد ؛ فحركة الشفاه مثلاً قد يكون لها أثر قوي في الإحساس الخفة أو الثقل ؛ ففي معلقة " عمرو بن كلثوم " وردت الكلمات :

بأيِّ مشيئةٍ عمرو بنَ هند

بفتح الراء والنون . والقاعدة تجيز ضمهما وهو المألوف المعروف ، ولا شكّ أن الفتح هنا أخف من الضم ؛ لأن الضم يؤدي إلى توالي الميم ، ثم ضمة الراء ، فالباء ثم ضمة النون ، وكل صوت من هذه الأصوات الأربعة يستلزم تحريك الشفاه ، واستمرار هذا التحريك مدة طويلة نسبياً يؤدي إلى شيء من الشعور بالثّقل .

وفي بيت [الشريف الرضيّ] :

إذ يلتقي كل ذي دَيْن وماطله / منا ويجتمع المشكوُّ والشّاكي (١)

نجد ثقلاً في عجز البيت بسبب توالي الضمة ، فالواو فالضمة فالواو ، وهو يؤدي إلى استمرار تدوير الشفاه مدة طويلة نسبياً .

والجانب العضوي – من ناحية أخرى – ليس العامل الوحيد في الشعور بالخفة والثقل والائتلاف والتنافر وما شابهها من صفات ، فالعادة اللغوية لا تقل عنه أثراً ، بل ربما كانت أرجح منه ؛ فالمتكلم بالعربية يألف تجاور الصوتين على نحو ما إذا شاع تجاورهما في العربية على هذا النحو ، والعكس صحيح (٢) .

---

(١) انظر الشريف الرضي : ديوان الشريف الرضي ، ٨١/٢ ، دار صادر ، بيروت ، د.ت.

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٩ وما بعدها ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

والدليل على ذلك أن العربية تأبى أن يتتابع صوتان مثل الدال والزاي في كلمة واحدة دون فاصل ، ولكنها تقبل أن يتتابعا إذا كان أحدهما في نهاية كلمة والآخر في بداية الكلمة التالية ، مثل " ساعد زميلك " و " لم أجدْ زهوراً " . والصوتان [d] و [z] المناظران للدال والزاي يتتابعان في الكلمة الواحدة في الإنجليزية دون فاصل ، بل هو أمر شائع فيها كما في : loads – needs . ويتتابعان كذلك حين يكون أحدهما في نهاية كلمة والآخر في بداية كلمة أخرى مثل [good zoo] .

ولو كان العامل العضوي هو العامل الوحيد لما حدث مثل هذا الخلاف ، فأعضاء النطق واحدة عند البشر ، أما صفتا الجهارة والخفوت في الشعر فتعودان إلى طبيعة الأصوات من حيث الوضوح أو درجة الإسماع . وقد اختلف العلماء بعض الاختلاف في ترتيب الأصوات اللغوية وفق درجة الوضوح (١) .

ولعل المتفق عليه أن الصوائت وأشباه الصوائت تحتل المرتبة الأولى بين الأصوات . ولاشك أن الإطالة تكسب الصوت مزيداً من الوضوح ، وعلى ذلك تكون الصوائت الطويلة أوضح من الصوائت القصيرة .

ويلي الصوائت وأشباهها ، الأصوات المتميّعة أو المتوسطة ، وهي اللام والميم والنون والراء (٢) ، وكلما كثرت الأصوات الواضحة في العمل الشعري زادت جهارته ، والعكس صحيح . وصفة السلاسة أو الخفة ليست مطلوبة دائماً ، وفي كل الأحوال كما قد يفهم من آراء بعضهم ، فقد نترك اللفظ السهل في بعض الأحيان ونختار مرادفاً صعباً له ، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر ، فقد نستعمل " حُزْن " ونترك " أسى " ونستعمل " بغيض " ونترك " كَرِيه " ، ونقول

---

(١) انظـــر د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص ٢٤٤ – ٢٤٦ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٦م .

(٢) انظـــر د. إبـــراهيم أنيـــس : الأصوات اللغوية ، ص ٢٧ ، ٤٢ ، ٦٣ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٧٥م .

" عشَق " بدلاً من " حُبّ " ، و " ملطّخ " بدلاً من " ملّوث " ، و " غضنفر "بدلاً من " أسد " ، بل قد نعمد – في العامية – إلى اللفظ السهل فنضيف إليه ما يجعله أثقل نطقاً ، فنقول " شقلب " بدلاً من " قلب " .

إننا نميل إلى الأصعب إن كان أنسب ، ويكون أنسب عندما يكون أقوى تعبيراً . وقد يختار الشاعر أن يجعل موسيقاه على درجة من الشدة والخشونة ، كما في هذه الأبيات للمتنبي :

أتـــوك يجرّون الحديد كأنمـــا ... ســـروا بجياد ما لهن قوائـــم
إذا بـــرقوا لم تعـــرف البيض منهم ... ثيابهم من مثلهـــا والعمائـــم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه ... وفي أذن الجوزاء منه زمـــازم
تجمـــع فيـــه كـــل لســـان وأمـــة ... فما يفهم الحدّاث لا التراجـــم
فـــلله وقـــت ذوّب الغســـن نـــاره ... فلم يبق إلا صارم أو ضبـــارم
تقطّعَ ما لا يقطـــع الـــدرع والقنـــا ... وفرّ من الفرسان من لا يصادم
وقفت ومـــا فـــي الموت شك لواقف ... كأنك في جفن الردى وهو نائـــم (١)

فهذه الأبيات إذا قورنت بأبيات [البحتري] تبين أنها أشدّ منها وأكثر خشونة .

ومن الواضح أن الموسيقى هنا وهناك تأتلف مع المحتوى ائتلافاً مقبولاً . وما يقال عن السلاسة أو الخفة ، يقال عن خفوت الموسيقى وجهارتها ، فلا هذه الصفة من الصفات الموسيقية تطلب لذاتها ولا تلك ، وإنما ينظر إلى كل صفة في ضوء علاقتها ببقية النص (٢) .

ومن الواضح أن لغة الإعجاز القرآني الكريم حين أرادت الحفاظ على التناسب ضحت بقوانين صوتية ونحوية وصرفية ؛ لأن مطلب التناسب لديها يفوق

---

(١) انظر المتنبي : الديوان ، ص ٣٨٦ ، ٣٨٧ .

(٢) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقي الشعر ، ص ٢٣٢ وما يليها .

أي مطلب لغوي آخر ، ولعل ذلك يكون سبيلاً لإمكان الترخص في لغة النثر ولغة الشعر مادامت لغة القرآن المعجزة قد أوجدت للشاعر والناثر الطريق إلى ذلك .

تأتي لغة القرآن حفاظاً على التناسب الصوتي الآتي من اتفاق الفواصل بفيض من الترخصات اللغوية تثبت أن العطاء الموسيقي لا يقل عن العطاء اللغوي إن وضع في مقابله . فالحفاظ على التناسب قيمة أكبر من الحفاظ على بعض العلاقات الجزئية التي لا يشكل ضياعها أو الترخص فيها غموضاً أو التباساً .

وإنما أضحى اختزالاً لغوياً يضفي مع قدرة الإيقاع قدرة تعمق ذهني تثبت نقاء اللغة العربية ، وإلى البحث صور من هذه الترخصات اللغوية حفاظاً على تناسب الفواصل .

من نماذج ذلك الاستغناء عن المفعول به مع كون الفعل متعدياً كما في قوله عز وجل في سورة الليل ﴿ ***وما لأحد عنده من نعمة تجزى*** ﴾ [1] ، ولم يقل يجزيها لمناسبة الفواصل ، ومثل ذلك قوله سبحانه وتعالى في سورة الأضحى ﴿ ***والضحى . والليل إذا سجى . ما ودعك ربك وما قلى*** ﴾ [2] ، أي وما قلاك .

فقد حذف المفعول به رعاية لتناسب الفواصل [3] ، ومن ذلك أيضاً قوله جل وعز في سورة الفجر ﴿ ***فأما الإنسان إذا ما ابتلاه ربه فأكرمه ونعمه فيقول ربي أكرمن . وأما إذا ما ابتلاه فقدر عليه رزقه فيقول ربي أهانن*** ﴾ [4] فقد حذفت ياء المتكلم التي هي مفعول به حفاظاً على تناسب الفواصل .

ومن نماذج الاستغناء عن المضاف إليه كما في قوله سبحانه وتعالى في سورة إبراهيم ﴿ ***وتقبل دعاء*** ﴾ [5] مراعاة لقوله ﴿ ***إن ربي لسميع الدعاء*** ﴾ [6] ،

---

(1) سورة الليل : الآية ١٩ .
(2) سورة الضحى : الآيتان ١ – ٣ .
(3) انظر الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ص ١٤٥ ، ١٦٧ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ ، ١٩٥٨ م .
(4) سورة الفجر : الآيتان ١٥ – ١٦ .
(5) سورة إبراهيم : الآية ٤٠ .
(6) سورة إبراهيم : الآية ٣٩ .

ويقول في ذلك ابن خالويه قوله تعالى ﴿ *وتقبل دعائي* ﴾ ويقرأ بإثبات الياء وصلاً ووقفاً ويطرحها من الوجهين معاً وعلة الطرح للفاصلة (١) .

ومن نماذج التخلي بقيمة إعرابية من اجل التناسب أيضاً . فالله سبحانه وتعالى يقول في سورة الفجر ﴿ *والفجر . وليال عشر . والشفع والوتر . والليل إذا يسر* ﴾ (٢) ، وفي قوله عز من قائل جاء المضارع المعتل خالياً من علته دون مبرر لذلك ؛ لعدم وجود جازم . ومن هذه النماذج قراءة الرفع في قوله تعالى ﴿ *ولا يؤذن لهم فيعتذرون* ﴾ (٣) ، حيث عدل عن نصب المضارع وحذف نونه لتناسب الفاصلة وقد قال الشيخ جمال الدين بن هشام الأنصاري رحمه الله : " قرأ السبعة ﴿ *ولا يؤذن لهم فيعتذرون* ﴾ ، وقد كان النصب ممكناً .. ولكنه عدل عنه لتناسب الفواصل " (٤) .

ومن النماذج أيضاً ما فيه تحوير للبنية الصرفية من أجل سلامة الفواصل إيقاعياً يظهر أمر ذلك من خلال قراءات " الكبير المتعال (٥) – يوم التناد (٦) – يوم التلاق " وصرف الممنوع كما في قوله جل وعز في سورة الإنسان ﴿ *ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا . قواريرا من فضة قدروها تقديرا* ﴾ (٧) ، فقد صرفت " قواريرا " ؛ لتتناسب في الفاصلة مع تقديرا .

---

(١) انظر ابن خالويه : الحجة في القراءات السبع ، ص ٢٦٣، تحقيق وشرح عبد العال سالم ، بيروت ، دار الشروق ١٩٧١م .

(٢) سورة الفجر : الآيات ١ – ٤ .

(٣) سورة المرسلات : الآية ٣٦ .

(٤) انظر د. عبد الفتاح شلبي : في الدراسات القرآنية الإمالة ، ص ٢٥٩ ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٥٧ م .

(٥) سورة الرعد : الآية ٩ .

(٦) سورة غافر : الآية ٣٢ .

(٧) سورة غافر : الآية ١٥ .

وواضح أنه قد حذفت أجزاء من الكلمة أو حورت من طبيعة إلى طبيعة من أجل تناسب الفواصل . وفي الزيادة والحذف للحفاظ على التوازن يقول الثعالبي العرب تزيد وتحذف حفظاً للتوازن وإيثاراً له " [1] .

وهنا يقوم التوازي الصوتي ، وتساوي المقاطع ، واعتدال الأجزاء والتوازن الصوتي في المكان والزمان الكتابي أو الشفاهي ، بإضافة موسيقى الفصاحة ، وموسيقى البديع الصوتي إلى موسيقى النص .

ولهذا اهتم النحويون واللغويون والبلاغيون ، بمواطن الصحة والحسن ، والفصاحة في الصوت المفرد والتركيب الجملي والنصي . فلم يتركوا مستوى إلا وأسهبوا في توصيفه ، وتقييمه ، وكشفوا – بذلك – عن خصائص هذه اللغة التي أحبوها ، ورفعوها إلى مكان سامق فوق كل لغات البشر .

كما أن الأديب العربي ، قد اعتنى بهذه اللغة ، داخل النوع الأدبي الذي يمارسه ، فكان أن اهتم الأديب [والكاتب كلاهما] بالنص المكتوب والنص الشفاهي ، في طريقة تجعل النص الأدبي مسموعاً بسهولة ، يجذب السمع بنغمة ، شعراً أو نثراً أو " لم يرض بالوقوف على هذا الحد ، فتجاوزه ، والتزم من الزيادة عليه ، تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، وعطف الأواخر على الأوائل ، ودلالة الموارد على المصادر ، وتناسب الفصول والوصول ، وتعادل الأقسام ، وتعادل الأوزان ، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ ويسابق فيه الفهم السمع ، ومنهم من ترقى إلى ما هو أشق وأصعب فلم تقنعه هذه التكاليف ، في البلاغة ، حتى طلب البديع : من الترصيع والتسجيع والتطبيق والتجنيس ،وعكس البناء في النظم ، وتوضيح العبارة بألفاظ مستعارة[2].

---

(1) انظر الثعالبي : فقه اللغة وسر العربية ، ص ٣١٣ ، تحقيق مصطفى السقا ، وإبراهيم الإبياري ، وعبد الحفي سلبي ، ط٢ ، ١٩٥٤ م .

(2) انظر المرزوقي : مقدمة شرح ديوان الحماسة ، ص ٣٧ ، نشره أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١م .

وهذا يعني تساوي الشعر والنثر ، وتساوي المكتوب والشفاعي في الاهتمام ، الذي يزداد بزيادة الحس [الجمالي] والذوق [الأدبي المدرب] . كما يفيد كلام [المرزوقي] في التعرف على وسائل هذه الزيادة في الاهتمام الكامن في التوازن والتوازي الصوتي ، إلى جانب مستويات الدلالة والتقاليد الفنية المتاحة في كل عصر من عصور الأدب [1] .

وإنشاد الشعر أو إلقائه ظاهرة ترتبط بالشعر في أي زمان ومكان ، فجوهر الشعر إيقاع مختلف الكيفيات ، يأتي الإيقاع متراتباً متصلاً ، ويأتي متقطعاً منفصلاً . ويتم الإنشاد بتوقيع الكلام حسب مشاعر المنشد ، وحسب فهمه وعلمه بالدلالة والصوت الكامنين في النص المنشد ، وتقوم النغمة الصوتية بعمل نغمة توافقية بين أصوات الكلمة والجملة ودلالتهما وإيقاعاتهما . فتكون الجملة الشعرية المنشدة عبارة عن عدة حركات توافقية .

وتحدد درجة الصوت المنشد وبعده أو قربه من مصدر الإنشاد ، ومركز التلقي مجموعة خصائص للمنشد نفسه . ولا ننسى في هذا السياق ، قدرة المنشد على التحكم في جهازه الصوتي ، ومدى استيعابه للخصائص الفيزيائية للصوت ، والخصائص التركيبية للغة [2] .

وهكذا يبين المقصود بالإيقاع المطلق المتوازن غير الموزون ، ويتضح الفرق بينه وبين الإيقاع الموزون في الشعر ، وهذا أحد الفروق المهمة بين الأسلوبين الشعري والقرآني . وهناك فرق بين الفاصلة القرآنية والقافية الشعرية . لقد تعود العربي أن ينظر إلى شطرات قصيدته فيجعلها أزواجاً كل زوج منها بيت، والبيت عند العربي في الحقيقة خباء أو خيمى ، فكأن القصيدة كانت في نظر الشاعر أشبه بمضرب من مضارب الخيام ، وإذا كان للخيمة عمود ، فلابد لبيت الشعر أن يقوم على عمود ، ولكن العمود نسب إلى الجنس ليعم كل أفراده فقيل :

---

(1) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٩٩ .

(2) انظر المصدر السابق ، ص ٥٠ .

[عمود الشعر] ، وكما تسقط الخيمة بإزالة عمودها بنهار البيت أو القصيدة عند عدم رعاية عمود الشعر .

ولعل من أشهر ما يعد من عمود الشعر الوزن والقافية ، أما الوزن فهناك فرق بينه وبين الإيقاع القرآني ، وأما القافية فهنا مجال التفريق بينها وبين الفاصلة. إن تقفية الشعر تعني تطابق خواتيم الأبيات من الناحية الصوتية ، وقد جعل الالتزام بالقافية جزءاً من عمود الشعر الذي لا يكون الشعر شعراً إلا به – وفي القرآن من الفواصل ما يتشابه جرسه في الأذن ولا يتطابق بالضرورة في الحرف ، فحين سمع المشركون هذه الفواصل ولمحوا تشابه أجراسها غرتهم عن ملكاتهم وأذاقهم فربطوا بينها بالباطل وبين تقفية الشعر ، ثم ادعوا لأدنى ملابسة أن القرآن قول شاعر ، ومن هنا جاء الرد القرآني عليهم ليقول لهم ﴿ ***وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون*** ﴾ (١) .

إن من يتأمل الفاصلة القرآنية ليجد الفارق كبيراً بينها وبين قوافي الشعر ويكون المعنى : أنه إذا غلب تعبير الشعر على كل علم وشعور وإدراك وفقه ... إلخ ، فكل كلام سيعطي معنى الشعر ، ووجب هنا أن يتميز الشعر جذرا دلالياً ونوعاً أدبياً ، بالوزن والقافية ، ليتميز عن سائر الكلام ، ثم غلبت تسمية الشعر على الكلام الموزون المقفى ، في تفاعيل ، وبحور محددة وتميز فيها الرجز بوزن خاص ، غير وزن القريض ، ولم يعدّ النقاد – فيما بعد ، الكلام شعراً إلا بوزن وقافية ، ولم يعدوا القصيدة إلا من القصد ، وأن تكبر – في عددها – على المقطوعة ، وبهذا أخرجوا البيت والبيتين والثلاثة من القصيدة ، وأدرجوها في الباب الكبير للشعر . ومن ثم لم يعدوا كلام الرسول الموزون شعراً ، وميزوا بين ما يأتي عفو الخاطر ، وبين ما يقصد إليه .

واختلف – بالتالي – إيقاع القرآن الكريم عن إيقاع الشعر ، ولذلك وصفوا ما جاء من الآيات ، على وزن مخصص للشعر بأنه صدفة لغوية لا يعني القصد إليه ، إنما تعني أن طبيعة اللغة تفضي إليه ؛ لأنها لغة موزونة .

---

(١) سورة الحاقة : الآية ٤١ .

وهذا ما جعل اللغويين والنقاد بعد ذلك ، يربطون بين دلالة الشعر والقصيدة وبين بحور بعينها ، حتى أخرجوا من مفهوم القصيدة ما دون الثلاثة أبيات ، ومرة دون [الخمسة عشر بيتاً] من الشعر ، وبعيداً عن تقلبات مادة [قصد] – في لسان العرب مثلاً – نقصد – هنا إلى ما يهمنا من دلالات القصد وعلاقته بالشعر والقصيدة ؛ إذ يعرف ابن منظور – مستنداً على ابن جني وغيره – :

" القصيدة من الشعر : ما تم شطر أبياته ، وفي التهذيب شطر بنيته ، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه ، وقال ابن جني : سمي قصيداً ؛ لأنه قصد واعتدل ، وإن كان ما قصر منه ، واضطرب بناؤه نحو : الرمل ، والرجز شعراً مراداً مقصوداً .. " [1] .

والتفرقة بين الشعر [النص الشعري] وبين القصيدة ، جانب دلالة القصيدة ، ثم التفرقة بين القريض وبين الرجز وشبهه [إلى جانب دلالة القصد ، وصحة الوزن تدلنا على أهمية " الوزن " و " البحر " بخاصة في تعريف القصيدة وتعريف الشعر [2] .

والتشطير هو الالتزام في بناء البيت : التوءم أو البيت ذي القافيتين ويسميه البعض بالتشريع ، وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على واحدة منها [3] . *ومن ذلك قول الحريري* :

يــا خاطب الدنيا الدنية إنهـــا   شرك الردى ، وقرارة الأكدارِ
دار متى ما أضحكت في يومها   أبكت غدا ، تبّاً لهــا من دارِ
وإذا أظل سحابها لــم ينتفـــع   منه صدى ، لجهامـــة الغرارْ

([1]) انظـر ابن منظور : لسان العرب ، مادة [شعر] ، ٤/٢٢٧٢ ، ٢٢٧٣ ، دار المعارف ، د.ت .

([2]) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٧٥ .

([3]) انظر القزويني : الإيضاح ، ص ٢٨١ .

غاياتها ما تنقضي وأسيرها　　　لا يفتدى ، بجلائل الأخطار [1]

ووزن هذه الأبيات :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن　　　متفاعلن متفاعلن متفاعل

فهو من بحر الكامل .

فإذا وقفنا على " الردي " و " غدا " و " صدى " و " يفتدى " أصبحت الأبيات من مجزوء الكامل وتكون كما يلي :

يـــا خاطب الدنيا الدنية　　　إنَّها شـــرك الـــردى

دار متى ما أضحكـــت　　　في يومها أبكت غـــدا

وإذا أظـــل سحابهـــا　　　لم ينتفع منـــه صـــدى

غاراتها مـــا تنقضـــي　　　وأسيرهـــا لا يـــفتـــدى

وقد وردت لهذا النمط نماذج عند شعراء العرب .. ، ففي طبقات الشعراء قال ابن سلام : سمعت سلمة بن عياش يقول: تذاكرنا جريراً والفرزدق والأخطل ، فقال قائل : من مثل الأخطل ؟ إن كان في كل بيت له بيتان إذ يقول [2] :

ولقد علمتُ إذا الرياح تروحت　　　هدج الرئال ، تكبهن شمالا

أنا نعجل بالعبيط لضيفنـــــا　　　قبلَ العيال ، ونقتل الأبطالا

فالبيتان يمكن أن ينتهيـــــا　　　عند الرئال والعيـــــال [3]

---

(1) انظر شــرح مقامات الحريري ، ص ٣٣ ، تحقيق يوسف بقاعي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م .

(2) انظـــر الأخطـــل : الديوان ، ١٠٨/١ . وانظر ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، مصر .

(3) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية ، ١ / ١٥٤ .

وفي الشعر المعاصر يرى د.شكري عياد عيباً في طريقة تتابع القوافي وتواليها ، وذلك بأن تكون القافية موحدة في بيتين متتاليين أو في عدة أبيات متتالية، وذلك يبرز بوضوح أشد عندما يكون البيتان مع تشابهما في القافية متساويين في الطول ، ، وعندئذ يحس د. عياد أن الشعر المعاصر يقترب من القوالب الكلاسيكية (١) .

كما أنه يحس أن هذه الطريقة " تشابه القافية مع تساوي الأبيات " تجعل للقافية قيمة إيقاعية بارزة على سحاب قيمتها الهارمونية ، وتوهم القصد إلى نظم متساوي الأبيات (٢) . ومع ذلك يلجأ الشاعر – ليتلافى عيوب هذه الطريقة – إلى " التضمين " ، الذي يعلق معنى هذه الوحدة اللحنية بما قبلها أو بما بعدها ، كما أن الأسلوب " الأليف " قد يقي الشاعر من التردي في هوة الخطابية ؛ إذ يسلك هذا السبيل ، ولم يحدد د. عياد ما يقصده بالأسلوب الأليف ، ولعله يقصد به اقتراب لغة الشعر من اللغة العادية .

ولكنه مع ذلك يرى أن هذه الطريقة قد يكون لها ما يبررها حين يزيد الشاعر أن يحدث نوعاً من التناظر الجزئي الذي يشبه الازدواج في النثر (٣) . أما إذا اختلفت الأبيات في الطول ، فالشاعر لا يجد بأساً في أن تتفق القوافي مع النهايات الطبيعية [أي أنه عندئذ لا يحرص على التضمين حرصه عليه في حال تساوي الأبيات] ؛ لأن القافية عندئذ لا تقوم بمهمة إيقاعية بالنسبة للوزكن ، وبذلك فهي لا تغلق البيت الكامل [أي لا تشعرنا بأنه وحدة موسيقية كما تكون في الشعر العمودي] . وهذا – فيما يبدو – للدكتور عياد – أهم ما يعني الشاعر الجديد ، ويضرب مثلاً على ذلك أبيات [صلاح عبد الصبور] :

هناك شيء في نفوسنا حزين

---

(١) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ١٢٠ .

(٢) انظر السابق نفسه الموضع نفسه .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ١٢٠ .

قد يختفي ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب . غامض .. حنون

ومع ذلك يلاحظ د. عياد أن الشاعر قلما يوالي بين القوافي على هذه الصورة حتى مع تفاوت الأسطر ، ربما لأنه يحس أن بروز اللحن مع سذاجته آفة لا تقل عن بروز الإيقاع (١) .

ويبدو أن الشعراء المعاصرين أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة ، ومن الواضح أن توالي القوافي صورة موسيقية أبسط من القوافي المتبادلة ، وهي الأسلوب الثاني .

هذا الأسلوب الثاني كما يلاحظ الدكتور هو الأسلوب الأشيع عند المجيدين من أصحاب الشعر المعاصر ، ويرى د. عياد أن شعر [المقطعات] الرومانسي هو الذي أقنع الشعراء المعاصرين بقيمة القوافي المتبادلة ، وإن كانوا لا يلتزمون نظاماً معيناً في ترتيبها وتكرارها . ويقصد به وجود صوتين أو أصوات تتردد في أثناء القصيدة ، يسميهما بالمفاتيح ، وربما كان بينهما صوت يمكن أن يسمى المفتاح الأساسي للقصيدة ، يرد في الأبيات الأولى من القصيدة ، ثم يتردد خلالها متداخلاً في بعض الأحيان مع الأصوات الأخرى ، وربما ختمت عليه القصيدة ، أو جاء قرب الختام .

ويمتدح هذا اللون من التقفية بطريقة غير مباشرة ، بأنه يلاحظ في كثير من النماذج الجيدة ، وأنه يؤدي إلى التحام أجزاء القصيدة بعضها ببعض وذلك بفضل انفعال الشوق والترقب لعودة نغمة سبق لنا سماعها ، ويتشابك مع هذا الصوت الأساسي أصوات ثانوية كثيرة ، وإن كان الغالب أن تتغير كلها أو بعضها مع النقلات أو الفصول ، وألا يجتمع منها في الفصل الواحد أكثر من اثنين أو

---

(١) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ١٢٢ .

ثلاثة . وتغير هذه المفاتيح الثانوية يهيئ التنويع اللحني الذي يتفق مع نمو القصيدة. ومع أن هذا الأسلوب لا يخضع لنظام ثابت فهو يستجيب لهيكل القصيدة العام ، ويكون [جهازاً لغوياً] يصل أكبر أجزاء القصيدة بأصغر أجزائها .

أما أسلوب [ترك القافية من سطر معين وسط أسطر مقفاة] فمعنى هذا الأسلوب المزج بين المؤالفة والمخالفة ، وهذا المزج أساس من أسس الموسيقى في جميع العصور ، وهي نوع من الجمع بين الأضداد الذي يتميز به كلا الضدين ، وتجده النفس موافقاً لطبيعتها . ولهذا المزج سوابق في الشعر العربي ، ففي الشعر العمودي تتفق أواخر الأبيات وتختلف نهاية الشطر الأول عن نهاية الشطر الثاني [إلا في الأبيات المصرعة وهي قليلة] ، والجمع بين قافيتين في قسم من شعر المقطعات الرومانسي نوع من المخالفة ، والبيت الثالث في الرباعية والرابع في الموال الأعرج نوع من المخالفة أيضاً .

ويحاول د. عياد أن يوضح ما سبق بتأمل نموذجين من الشعر المعاصر أحدهما الجزء العاشر من قصيدة [البياتي] : " محنة أبي العلاء " وعنوان هذا الجزء " ولكن الأرض تدور " والآخر قصيدة [صلاح عبد الصبور] " لحن " من ديوانه " الناس في بلادي " ..

يلاحظ عند البياتي أن المفتاح الأساسي هو الواو الصائتة ، ففي أواخر الأبيات نجد الكلمات [تدور – ديجور – غروب – مقلوب يقول – أقول ......إلخ] ، أما المفتاح الثاني الذي يتخلله ، فهو الألف [أسياد – دخان – قيثار] ، وقبل أن يعود إلى المفتاح الأساسي لينهي به القصيدة يأتي ببيت متميز بخروجه عن المفتاحين ، كما أنه متميز بمعناه ، هذا البيت هو :

فعصركم مضى إلى الأبد

ثم يختم ببيتين متساويين يتركز فيهما المعنى كتركزه وتكامله في أبيات اشعر الكلاسيكي :

والأرض رغم حقدكم تدور

والنور غطى نصفها المهجور

أما في قصيدة [صلاح عبد الصبور] فيرى فيها مفتاحين هما الصائتان " الألف والياء " ، ولكنهما أقل بروزاً من نظيريهما في قصيدة البياتي . فالشاعر لا ينهي القصيدة على المفتاح نفسه الذي بدأها به ، وكأنه بذلك يوحي بالانسلاخ من جو الحسرة الذي بدأ به إلى جو الاعتزاز بالرفاق والأمل في المستقبل ، وهو يذهب في تلوينه للمفتاحين إلى مدى أبعد مما في النموذج السابق ، ويعد المفتاح الأول ، القوافي في [القرار – النار – النهار] وكذلك [التعساء – قضاء – أصدقاء] ، بل أيضاً يجعل منه القافي : [نغم – فم – نسم] .

ومن المفتاح الثاني [الحرير – الأخير – عميق فريد – فتنتي – اذكري] ، ومن هذين المثالين يوضح د. عياد تطبيقياً ما ذكره من قبل عن اجتماع أكثر من مفتاح ، وعن العلاقة بين أسلوب استعمال القوافي ، وهيكل القصيدة العام ، ويرى د. عياد في قصيدة [صلاح عبد الصبور] نوعين من المخالفة : المخالفة العادية التي أشار إليها من قبل ، ونوع آخر من المخالفة ، ذلك أن البيت المخالف له نظير بين أبيات القصيدة يشبهه في القافية ، ولكن المسافة بينهما كبيرة ، بحيث يتعذر على القارئ أن يحتفظ بالصورة السمعية الأولى حتى يشعر بالمؤالفة بينها وبين الصورة السمعية الثانية ، إلا عن طريق الاحتفاظ بالمعنى ، وبهذا يتقدم المعنى على النغم في مجال الاهتمام [١] .

بعض قصائد الشعر الحر يكون البيت فيها قصيراً قصراً ملحوظاً ، وتلزم القراءة الشعرية لقصائد هذا النوع أن يقرأ كل بيت وحده ، ولو وصلت بيتاً بآخر انكسر الوزن ، ومثالاً على ذلك قصية [صلاح عبد الصبور] " أحبك " في ديوانه " أقول لكم " يقول [٢] :

(١) انظر د شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٢)انظر صلاح عبد الصبور:ديوان أقول لكم،ص ٥٣،منشورات دار الآداب،بيروت ١٩٦٩م.

لا ، لا تنطق الكلمة

دعها بجوف الصدر منبهمَة

دعها مغمغمة على الحلق

دعها ممزقة على الشدقِ

دعها مقطعة الأوصال مرمية

لا تجمع الكلمه

دعها رماديّه

فاللون في الكلمات ضيعنا

دعها غماميّه

فالخصب شردنا وجوعنا

دعها سديميه

فالشكل في الكلمات نتوّهنا

دعها ترابيّه

لا تلق نبض الروح في كلمه

وكل بيت من هذا المقطع جملة مستقلة ، ولا يمكن وصله بما بعده ؛ لأن ذلك يخلّ بالوزن ، وإن كان البيت الخامس ، قد انزلق إلى بحر البسيط " دعها مقطَّعة الأوصال مَرْمِيّه " فهيأ بذلك إلى أبيات أخرى كل بيت منها يصلح أن يكون نصف شطر من بحر البسيط " لا تجمع الكلمة " و " دعها رماديّه " و " دعها غماميّه " و " دعها سديميه " و " دعها ترابية " وكلّ جملة من هذه بدأت بفعل الأمر نفسه " دعها " وجاء البيت التالي لكل منها جملة في جواب الأمر بدئت بفعل الأمر نفسه " دعها " وجاء البيت التالي لكل منها جملة في جوا بالأمر بُدئت بالفاء التي تربط بين الأمر وجوابه ، وتساوت كل جملة أمر وجوابها مع الجملة الأمرية التالية وجوابها ، بحيث جاءت جملة الأمر نصف شطر من البسيط ذي الضرب

المقطوع [مستفعلن فاعلْ] أو تفعيلة مضمرة من الكامل وتفعيلة حذاء مضمرة [مُتفاعلن مُتْفا] وجاء جوابها كالشطر الثاني من الكامل الأحذّ ، وقد قابل هذا التنوع التفعيلي تماثل قافويّ فأحدث توازناً إيقاعياً :

دعها رماديّه فاللون في الكلمات ضيعنا
دعها غماميّه فالخصب شردنا وجوعنـــا
دعها سديميه فالشكل في الكلمات توّهَنــا
دعها ترابيّه لا تلق نبض الروح في كلمه

يعود الشاعر بعد ذلك في المقطع الثاني من القصيدة فيستقل بالبيت موسيقياً ، ولا يستقل به من حيث كونه جملة ، فيفرّق أجزاء الجملة على بيتين ، ليدعها ممزقة كالتمزيق الذي يطلبه للكلمة ، وبالرغم من ذلك لا يمكن نطق البيت متصلاً بالآخر ؛ فإن ذلك يخل بالوزن ، يقول :

كم مرّةٍ جاشت بيَ الكلمَهْ
وبدت لعيني وهي تستأني
فوق الشفاه رقيقة تَحْني
جيداً ، وتستدني
خدّين مضمومين في بَسْمه
وتكاد تغلبني على قَصْدي
لأقول ما أَغْنى
وأفكّ طلّسْمى ، وأجمعَ منْ
خلْقى الشباكَ لتُفلتِ الكلمَهْ
وأعود أذكر مرةً سلفَتْ
عامين من بأسائها اعترفَتْ
وسقطت تحت سنابكِ الكَلمَهْ

وتوزيع الجملة حفاظاً على البيت هنا بتجاوب مع الدعوة التي ألح عليها في المقطع الأول إلى عدم جمع الكلمة وإلى تركها رمادية غماميّه سديميه ترابيّه ، فالحس الشعري فرّق مكونات الجملة على أكثر من بيت ، وزاد في هذا التفريق اللجوء إلى القافية الموحدة [تستأنى – تحني – تستدني – أعني] وزاد في هذا التفريق كذلك أن أدّى به الأمر إلى الفصل بين حرف الجر ومجروره بالصمت الذي يكون بين إنشاد البيت وتاليه : " وأفك طلسمي وأجمع مِنْ – خَلْقِي الشباك لتفلت الكلمه " فأعطى كل ذلك انطباعاً لدى المتلقي بالخوف والتردد والخشية من تبعات " الكلمة " إذا نطقت ، ولذلك يؤكد مرة أخرى عدم نطق الكلمة ، وتسلك الأبيات والجمل مسلكها الأسلوبي الذي جاء في المقطع الثاني من محاولة تفريق " الكلمة " وتمزيقها خشية نطقها ، والاستعانة في ذلك بالقافية المتزاوجة التي توجب الوقف وتلفت الأسماع إلى هذا التوقف :

لا ، لا تنطق الكلمهْ

حتى ولو ماجت بوجه النيلْ

أنسامُ ليلة صيفْ

حتى ولو رفت على أرغولْ

محرورة نغمَهْ

حتى ولو في الرمل خطّ الإلفْ

حرفين ملويين

حتى ولو طالعت في عينيه .. في العمقين

قسماتك المحمومة الشفتينْ

وتساءلت شفتاك : ما كلمه

تهدي لخد باسم نعمه

وتنام في كفين ممدودينْ

وتطوف أنفاساً على نهدَيْن

ما أجمل الكلمة

إن الجملة التعجبية الأخيرة في هذا المقطع " ما أجمل الكلمة " كشفت عن التغلب على كل خشية تردد ، ونسيان كل خوف أمام تبعاتها ، ودفعت إلى قولها حتى ولو أدى ذلك إلى الوقوع تحت سنابكها (١) :

ها قد نسيت حياتك الأولى

والخوف والذلّه

ها قد جمعت الحرف جنب الحرف والحرفين

لمعت بشيء دافئ مقلَهْ

وتمدد الإعياء في الشفتين

وعدا جَسُورٌ كان مغلولا

وسقطت تحت سنابك الكلمَة (٢)

فتعامل شعراء الحداثة مع بنية الترصيع لم يكن مجرد انسياق وراء غواية صوتية ، وإنما كان عملية توظيف لبنية كشف عنها القدماء ، من خلال ملاحظاتهم على النماذج الشعرية التي سبقتهم أو عاصرتهم ، وإن كان هذا الكشف في حدود الإدراك الصوتي فحسب ، بينما معاودة التتبع يتكشف معها طاقات متنوعة تنبع من هذه البنية، فتعمل على إضافة عنصر جديد إلى عناصر الشعرية في الصياغة.

ويتصل بالسجع أيضاً لون تعبيري أسماه القدماء [الترصيع] ، وهو يعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية ، أي أن حقيقته تئول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي ، ومن ثم جعله قدامة من

(١) انظـر د. محمـد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص ١٩٧ وما يليها ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠ م .

(٢) انظر صلاح عبد الصبور : ديوان أقول لكم ، ص ٥٣ ، وما يليها .

نعوت الوزن [١] . وقد تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية للإفادة من أبعادها الصوتية وتداخلها مع البعد الدلالي ؛ إذ من خلالها يمكن تقطيع التركيب الشعري إلى كتب صوتية ودلالية تتساوى مع البنية العروضية التي تتصرف إلى الناحية الصوتية فحسب ، ونادراً ما يكون التقسيم العروضي متصلاً بالتقسيم الدلالي .

وتعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية كان في حدود ضيقة ، يحكمهم في ذلك التداعي الصوتي الملازم لعملية الاختيار ، أي أن الاختيار هنا يتسلط على بنية كلية لا مجرد مفردات ، والعملية التوفيقية بين البنية العروضية والصرفية تؤدي إلى تناغم يدعم الإيقاع ويجعله متوازناً ، حيث توجد بنية الترصيع .

ويمكن تحديد هذا التداخل الإيقاعي بشكل واضح في قصيدة [بدر توفيق] "طائر الحب المهاجر " ، حيث يعرض لذكريات يقول فيها :

آخر ما قلناه من شهرين

أول ما قلناه من عامين [٢]

والنظر إلى الوزن العروضي في كل سطر يدل على توازن مطلق ، فكل سطر وزنه العروضي

مستعلن مستفعلن مستفعل

وهو مشطور الرجز ، وطبيعته تسمح بحدوث بعض الزحافات والعلل التي تؤدي إلى بعض المغايرة في التفاعل ، ومن ثم تنقص الموسيقى – ولا تضيع – بوجود المغايرة ، فإذا تعامل الشاعر مع بنية الترصيع ، عاد التوازن بين الأسطر ، أو بين الجمل ، كما هو متحقق في السطرين السابقين .

بل إن بنية الترصيع هنا قد حققت نوعاً من التوافق بين الوزن العروضي والدلالي ، على معنى أن كل عنصر تعبيري يكاد يتساوى مع وزن التفعيلة ، مع

---

(١) انظر قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بالقاهرة .

(٢) انظر بدر توفيق : رماد العيون ، ص ٥٥ .

إضافة العناصر الرابطة كحروف الجر أو العطف إلى بنية التعبير : ففي السطرين السابقين يمكن رصد التوافق على النحو التالي :

آخر ما – قلناه من – شهرين البنية التعبيرية

مستعلن – مستفعلن – مستفعل البنية العروضية

أفعل ما – قلناه فع – فعلين البنية الصرفية

ويأتي السطر الثاني على هذا النحو تماماً ، مما ينشر لوناً من التوافق الإيقاعي الذي ينسحب على الدلالة ، فيجعلها متوازنة أيضاً في السطرين على معنى توافق البداية والنهاية في حديث الذكريات .

والمتتبع لبنية الترصيع في شعر الحداثة يلحظ نوعاً من التوافق في البنية التحتية والسطحية ؛ إذ يتلازم الترصيع مع التماثل أو التكامل الدلالي ، على معنى أن التماثل الدلالي يستدعي تماثلاً إيقاعياً .

فأمل دنقل في [مزاميره] يقول :

في الخارج أسـوار وأمطـار

غلاف الليل ينشق عن الرعـد

غلاف القلب ينشف عن الوجـد (١)

فالأسـطر تقيم تعادلاً بين الخارج والداخل ، وتقدم توازناً بين تفجر العالم الخـارجي والعـالم الداخـلي . ومناط الاهتمام كان مركزاً على الخارج باعتباره مفـتاح الـرؤية الداخلية ، ومن ثم جاء الجار والمجرور في مطلع السطر الأول إعلاناً صريحاً عن الرصد الخارجي الذي يتمثل في المصاعب السفلية العلوية ، أو المصاعب التي يصنعها البشر ، والتي تقدمها الطبيعة .

---

(١) انظر ديوان أمل دنقل : الكتاب الذهبي ، ص ١٥٧ ، مؤسسة روز اليوسف ١٩٨٣م .

السـطر الـثاني يقدم المعادل الخارجي المتمثل في انشقاق غلاف الليل ، والفعل [ينشق] يربط الليل بالأسوار في السطر السابق ، وهذا الربط يضيف إلى الحواجـز البشرية حواجز قدرية لا طاقة للإنسان بمواجهتها ، وتتحرك الصياغة في السطر إيقاعياً من خلال ثلاث دفقات موسيقية على المستوى العروضي بتكرار وحـدة [مفاعيـلن] ، وثلاث دفقات تعبيرية هي [غلاف الليل] [ينشق] [عن الرعد] .

ثـم يـتكرر هـذا النمط بتمامه في السطر الثالث على المستوى الإيقاعي والمسـتوى التعـبيري ، كما أن التماثل يتحقق بين السطرين بالنظر إلى التحرك الداخلي ، أو الانتقال من الموضوع إلى الذات .

فغـلاف الـليل يـتوافق مع غلاف القلب ، والانشقاق يتكرر بصيغته ، ثم يعـادل [الـرعد] مـع [الوجـد] ، وهـنا يتحول التماثل إلى توحد بين الذات والموضوع ، أو بين الخارج والداخل .

وقـد تتسع بنية الترصيع لتغطي أكثر من سطرين ، وبرغم ذلك يظل لها نتاجها الدلالي القائم على التماثل ففاروق شوشة في [تنويعات على لحن أساسي] يقدم بنية ترصيعية ممتدة في أربعة أسطر ، يقول فيها :

يفجؤنا وجه مدينتنا

فيحيل ليالنا ندمـا

يقهرنا وجه مدينتنا

فيحيل أمانينا سأما (1)

فالتحرك الإيقاعي يتم من خلال تماثل كامل بين السطر الأول والثالث ، وبين الثاني والرابع ، ثم يتصل هذا التماثل بالناحية الدلالية ليجعل من كل سطرين – بالتبادل – حقلاً دلالياً واحداً .

---

(1) انظر فاروق شوشة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٨٢ .

والتماثل بين السطر الأول والثالث يتم على مستوى اختيار المفردات ، ثم يحدث تخالف واحد بين الفعلين [يفجؤنا] و [يقهرنا] ، وهو تخالف يئول إلى توافق أيضاً ، على معنى أن القهر كان ناتجاً لهذه المفاجأة .

ثم يزداد التخالف وضوحاً بين السطرين الثاني والرابع ، حيث يتم التوافق بين مفردتين فقط هما [يحيل يحيل] ، ومع ذلك يئول التخالف إلى توافق على مستوى الحقل الدلالي ؛ إذ كل من السطرين ينتمي إلى حقل الكآبة والأحزان .

ويلاحظ أن التحرك التبعيري في الأسطر الأربعة ينتمي دلالياً إلى ذات جماعية واحدة ، تزرع دوالها في شكل منتظم ، حيث يتكرر ضمير المتكلمين مرتين في السطر الأول ، ثم مرة في السطر الثاني ، ثم يعود إلى الثنائية في السطر الثالث ، ليعتدل إلى الإفراد في السطر الرابع .

كما يتم التماثل على مستوى آخر من حيث يبدأ كل سطر انطلاقة دلالياً من دال يفجر الحدث والزمن على صعيد واحد ؛ هو الفعل الواقع في طرف كل سطر ، والذي يمتد تأثيره إلى نهاية السطر ، ثم يتكرر هذا النمط التعبيري ليجعل من حركة المعنى خطوطاً ذات طبيعة منتظمة .

ولكل هذا قلنا إن بنية الترصيع ذات فعالية بالغة على المستوى السطحي والمستوى البطني ، ويظل هذا التماثل سمة تميز بنية الترصيع حتى مع اختزال دوالها في دفقات مفردة ، على نحو ما نلاحظه عند عبد العزيز المقالح وهو يخاطب الشاعر الفلسطيني [سميح القاسم] بقوله : " مكانك قف " :

مكانك ، سمر خطاك
وإن هددوك
وإن عذبوك
وإن مزقوك (١)

(١) انظر ديوان عبد العزيز المقالح : ص ٤٦ ، دار الآداب ، بيروت ، سنة ١٩٨٦م .

والنبر Stress هو الآخر عامل مهم من عوامل تحديد المعنى وتوضيحه ، ففي الجملة : [أنا لم أعرف هذا الرجل] ، مثلاً ، وقع النبر القوي على الفعل واسم الإشارة الذي يليه ، ولكن قد يحدث أن تتغير مواقع هذا النبر أو تتغير درجة قوته ، بحسب الحالة المعينة والمعنى المطلوب . ويطبق هذا النهج خاصة إذا كان القصد تأكيد صيغة من الصيغ على وجه يفيد التباين والتخالف contrast .

فقد ينتقل هذا النبر القوي إلى الضمير " أنا " أو إلى أداة النفي " لم " ، على حين تقل درجة القوة في الكلمات المصاحبة لهاتين الصيغتين . والحصيلة الناتجة عن هذا التوزيع المتغير للنبر تتمثل في إبراز معان مختلفة للجملة [١] .

والتكرار أيضاً أي تكرار الصوامت مع حركاتها يفيد أيضاً في تقوية المعنى المقصود أو تقوية الشعور له في نفس المتلقي لآيات الذكر الحكيم ، ففي قوله عز وجل ﴿ *كلا إذا دُكَّت الأرض دكّاً دكّا* ﴾ [الفجر ٢١] .

أترانا لا نرى في تكرار هذا [الدك] أكثر من مجرد التوكيد ، لم ترى في توالي الدك ، وتكراره تصويراً حسياً مجسماً لدك أجزاء الأرض جزءاً جزءاً ، وتكرار ذلك مرة بعد مرة حتى تفنى ، ثم اختيار الدك ، دون غيره من الأفعال يشعرنا بأصواته الانفجارية التي ينحبس عند النطق بها الهواء انحباساً تاماً ، ثم لا يكاد ينساب حتى ينحبس في صوت انفجاري آخر . ألا يشعرنا هذا بالإحاطة بالأرض والإطباق عليها حتى لا يفلت منها جزء من الأجزاء حال هذا الدك المتوالي وهذا الانتقال من صوت الدال ذلك الصوت المجهور الصامت الذي ينحبس معه الهواء فجأة ليعود إلى الانحباس مرة أخرى عند أقصى اللسان وأقصى الحنك اللين [٢] للنطق بالكاف ألا يشعرنا هذا بتكرار الضغط على الأرض حتى لا يبقى منها شيء .

---

(١) انظر د. كمال بشر : علم اللغة العام ، القسم الثاني ، الأصوات ،ص ٢٥٧ ،دار المعارف بمصر ١٩٧٠م .

(٢) انظـــر د. محمود السعران : علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، ص ١٦٨ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢م .

وفي قوله تعالى :

﴿ *إنهم يكيدون كيداً . وأكيد كيداً . فمهل الكافرين أمهلهم رويدا* ﴾ (١) .

﴿ *والليل وما وسق . والقمر إذا اتسق* ﴾ (٢) .

﴿ *فيومئذ لا يعذب عذابه أحد . ولا يوثق وثاقه أحد* ﴾ (٣)

على أن تكرار الأصوات في هذه الأمثلة وفي كثير غيرها كان مع اتفاق المعنى ، ولكن القرآن قد يلجأ إلى تكرار أغلب الأصوات في كلمتين متتاليتين ليحدث بينهما نوعاً من الجناس الصوتي مع تغيير في فونيم كل كلمة منها ليتغير تبعاً لذلك المعنى ، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى ﴿ *ويلٌ لكلّ همزة لمزة* ﴾ (٤) ، فالمعنى هنا قد اختلف لوجود فونيم الهاء في اللفظة الأولى ، واللام في اللفظة الثانية ، وهما متباعدتان في المخرج ، وهو ما أطلق عليه البلاغيون " الجناس اللاحق " ، ومن الجناس الصوتي الجناس الاستهلالي [Alliteration] ، وهو يتحقق حين تبدأ كلمتان أو أكثر بصوت واحد يتكرر وفي كل من الكلمتين المتتاليتين أو الكلمات المتتالية فيحدث نوعاً من النغم الموسيقي العذب بالتقاط صدى الصوت الأول وترديده .

على أن هذه الظواهر شائعة في استشهادات البلاغيين العرب (٥) . وقد ورد ذلك في قوله تعالى :

﴿ *في صحف [مكرمة] . [مرفوعة] [مطهرة]* ﴾ (٦)

---

(١) سورة الطارق : الآيات ١٥ – ١٧ .

(٢) سورة الانشقاق : الآيتان ١٧ – ١٨ .

(٣) سورة الفجر : الآية ٢٦ .

(٤) سورة الهمزة : آية ١ .

(٥) انظر ابن أبي الإصبع [بديع القرآن] ، ص ٢٧ ، تحقيق د. حفني محمد شرف ، ط٢ ، القاهرة [د.ت] .

(٦) سورة عبس : الآيتان ١٣ ، ١٤ .

ويسري هذا التباين بين الفاصل في سور كثيرة من القرآن ، ولسنا نجد شيئاً مما التزمته الفواصل القرآنية يصلح أن يكون قافية ، فالواو والميم في الشعر لا تقفو الياء والنون ، وكذلك لا يكفي للقافية أن تعتمد على المد الضيق دون نظر إلى ما بعده من بيت الشعر ، فكلمة " أمين " مثلاً لا تقفو كلمة " إدريس " ولو كانت الياء قبل الآخر في كل منهما ، ولا يمكن قبول إحدى هاتين الكلمتين لتقفو كلمة مثل " نوح " على رغم ضيق المد في هذه وتلك .

وكذلك لا يكفي القافية أن يكون الحرف الأخير ألفاً مطلقة إذا اختلفت حركات ما قبلها وسكناته ، فلا يعد من التقفية أن تتوالى كلمات مثل : عجبا – همسا – تسليما – كثيرا – أصيلا – عزيزا ، كما في سورة الأحزاب ، ومغزى كل ذلك أن مطالب الفاصلة تختلف اختلافاً تاماً عن شروط القافية .

ومع ذلك تأتي الفاصلة في نهاية الآية لتحقق للنص جانباً جمالياً لا يخطئه الذوق السليم ؛ لأننا مهما يكن من شيء نحس أنها تضفي على النص قيمة صوتية منتظمة ينقسم سياق النص بها إلى وحدات أدائية تعد معالم للوقف والابتداء وتتضافر مع الإيقاع فينشأ من تضافرهما أثر جمالي لا يبعد كثيراً عما نحسه من وزن الشعر وقافيته ، ولكن هذا الأثر يمتاز عن ذلك بالحرية من كل قيد مما تفرضه الصنعة على الوزن والقافية . والأمر ما كان الوقف على رؤوس الآي سنة إلاّ أن يفسد به المعنى . ذلك أن الوصول بالقراءة إلى فاصلة الآية يتفق في الأغلب الأعم مع طاقة النفس الواحد لدى القارئ ، فيقف القارئ عند الفاصلة ليتزود بزاد نفس جديد وليحس عند الفاصلة بأنه يقف معلم من معالم السياق المتصل (١) .

وعلى الرغم من أن الزركشي مثّل الفاصلة بالقافية ، فإنه وضح بعض الفروق بينهما ، فأعلن : الأصل في الفاصلة والقرينة المتجردة في الآية والسجعة

(١) انظـر د. تمام حسان : البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، ص ٢٧٦ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٤١٣ هـ – ١٩٩٣م .

المساواة ويجوز الانتقال في الفاصلة والقرينة وقافية الأرجوزة من نوع إلى آخر ، بخلاف قافية القصيدة [1] .

ما يذكر من عيوب القافية من اختلاف الحذو والاتباع والتوجيه ، ليس بعيب في الفاصلة [2] ، والإيطاء والتضمين قبيحان في الشعر ، وغير قبيحين في القرآن [3] .

وشرح السيوطي الإيطاء بتكرار الفاصلة بلفظها كقوله في آية ﴿ *هل كنتُ إلّا بشراً رسولا* ﴾ [4] ، وختم الآيتين بعدها بها ؛ والتضمين بأن يكون ما بعد الفصالة متعلقاً بها كقوله في آيتين من سورة الصافات ﴿ *وإنكم لتمرون عليهم مصبحين . وبالليل أفلا تعقلون* ﴾ [5] ، وشرح [ديفين ستيورات] الإشباع بالحركة التي تسبق حرف الروي المتحرك ، والتوجيه بالحركة التي تسبق الروي الساكن [6] .

والحذو حركة ما قبل الردف ، وهو حرف العلة الذي يسبق الروي دون حاجز بينهما [7] . وأضاف د. عدنان زرزور إلى فروق الزركشي :"مجيء بعض الفواصل المفردة وبخاصة في نهاية بعض السور وكذلك في ثنايا بعضها " [8].

---

(١) انظـر الزركشـي : البرهان في علوم القرآن ، ٩٩/١ ، ط١ ، مصر ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م .

(٢) انظر السابق نفسه : البرهان ٩٨/١ - ٩٩ .

(٣) انظر السابق نفسه : البرهان ٥٩/١ .

(٤) سورة الإسراء : الآية ٩٣ .

(٥) سورة الصافات : الآيتين ١٣٧ ، ١٣٨ ، وانظر كذلك السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، ١٢١/٢ ، مصر ، المطبعة الموسوية ١٢٨٧ هـ .

(٦) ديفيـن سـتيورات : السجع في القرآن : بنيته وقواعده ، ص ١٣ ، مجلة فصول ، المجلد ١٢ ، العدد ٣ ، خريف ١٩٩٣م .

(٧) انظـر د. حسـين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص ٦٦ ، ٧٨ ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٠م .

(٨) انظـر محمد الحسناوي : الفاصلة في القرآن ، ص ١٤٠ ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، دار عمان بعمّان .

وفي هذا الفرق نظراً لورود ما يماثل الفواصل المفردة في الموشحات والأراجيز وشعر المقطعات [1] . والحق أن محور الإيقاع يتصل – إلى حد بعيد– بمحور التماثل ، وإن كان تماثلاً منصرفاً إلى الناحية الصوتية ، وكلما ازداد التماثل ، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة .

والبنية الأولى في محول الإيقاع هب [السجع] ، وهو نمط تعبيري يعتمد على التوازي الصوتي الذي يتلازم – غالباً – مع التوازي الدلالي ، من حيث كان منوطاً بنهاية الفواصل التي تمثل السكتة الدلالية الطبيعية في الأداء اللغوي عموماً .

وحقيقة هذه البنية لا تربطها بلون أدبي دون آخر ؛ إذ طبيعة التعامل الفني معها جعلها مطروحة على لغة الخطاب النثري ، كما هي مطروحة على لغة الخطاب الشعري ، غير أن وظيفتها تختلف نوعاً ما في كل خطاب ؛ إذ هي في الخطاب النثري تأتي وحيدة في وظيفتها . فيبرر دورها الإيقاعي ، إذ هناك مقاربة بين طبيعة اللغة التي ترد فيها ، واللغة الشعرية ، بينما هي في الخطاب الشعري تأتي متزاوجة مع إيقاعية الشعر ، فيقل ظهورها الوظيفي ، وإن ظل لها وجودها الذي يتصل بالإيقاع العام ، فيرفد كل منهما الآخر ولا ينفيه ، وبمعنى آخر نقول : إن وظيفتها أكثر بروزاً في النثر عن الشعر [2] .

وقد ورد قديماً في أشعار الجاهليين نمط التقسيم .. أو القوافي الداخلية المتعددة بصور متفرقة ، ومن ذلك قول امرئ القيس [3] :

فتور القيام ، قطيع الكلا   م ، تفتر عن ذي غروب خصر

([1]) انظر د. حسين نصار : الفواصل إعجاز القرآن ، ص ١٩٤ .

([2]) انظر د. محمد عبد المطلب :بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديع ، ص ٣٦٤.

([3]) انظر ديوان امرئ القيس : ص ٩٥ ، تحقيق حسن السندوبي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ملبنان ١٩٨٢م .

ومنه قول تأبط شراً [١] :

حمال ألوية ، شهاد أندية قوال محكمة ، جواب آفاق

ومنه قول الأفوه الأودي [٢] :

سود غدائرها ، بلج محاجرها كأن أطرافها ، لما اجتلى الطنف

ويسمى أبو هلال العسكري هذا التقسيم " الترصيع " ، وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً " [٣] . ويلف النظر أن الخنساء قد استعملت هذا النمط من التقسيم الذي تتعدد فيه القافية الداخلية بكثرة ، ومن ذلك قولها في وصف أخيها [٤] :

فالحمر خلته ، والجواد علته والصدق حوزته ، إن قرنه هابا

خطاب مفصلة ، فراج مظلمة إن هاب مفظعة ، أتى لها بابــا

حمال ألوية ، شهاد أنجبـــة قطاع أودية ، للوتر طلابـــــا

فالشاعرة تلزم نفسها بتلك القافية الداخلية المتعددة ، إلى جانب القافية الأساسية للقصيدة ، ولاشك في أن هذا النمط كان منطلقاً لظهور ما سمي بالمزدوج والموشحة فيما بعد [٥] .

ويمكننا عرض هذه الأبيات بصورة أخرى تشبه إلى حدٍ كبير التقنيات التي استعملها بعض الشعراء القدماء والمحدثين وبخاصة شعراء المهجر ، فتكون الصورة كما يلي :

(١) انظـــر موسوعة الشعر الجاهلي : لمطاوع صفدي ، إيلي حاوي ، ص ٩٤ ، الناشر شركة الخياط للكتب والنشر ، بيروت ، لبنان ، دار الشعب بمصر .

(٢) انظـــر الصـــناعتين : لأبي هلال العسكري ، ص ٢٩٧ ، تصحيح محمد أمين الخانجي ، مطبعة صبيح القاهرة .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ٢٩٦ .

(٤) انظـــر أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء ، ص ٤ ، ٥ ، تحقيق الأب لويس شيخو ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٩٦م .

(٥) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي،دراسة فنية وعروضية، ٧٠/١ .

فالحمد خلتــه	والجود علته
والصدق حوزته	إن قرنه هابا
خطاب مفصلــة	فراج مظلمة
إن هاب مفظعة	أتّى لها بابـا
حمال ألويــة	شهاد أنجيــة
قطاع أوديـــه	للوتر طلابـا

فالأبيات تصبح أشبه بالمربعة أو المزدوج والشاعر تحافظ على أن يأتي كل قسم أو شطر على وزن الشطرة الأخرى نفسها ، فالوزن كما يلي حسب كل بيت :

مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن

ومن ذلك قولها أيضاً في وصف أخيها (١) :

حمـــال ألوية ، هباط أوديــــــة	شهاد أندية للجيش جــــرار
فعال سامية ، وراد طاميـــــــــة	للمجد بانية ، تقنيه أسفــــار
نحار راغية ، ملجاء طاغيـــــــة	فكاك عانية ، للعظم جبـــار
حامي الحقيقة ، محمود الخليقة مهــ	ــدى الطريقة ، نقاع وضــرار

وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب من التقسيم ومنه قول عبيد بن الأبرص(٢)

بُحّاً حناجرها ، هولا مشافرها	تسيم أولادها في قرقرٍ ضاحي

---

(١) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي،دراسة فنية وعروضية،١/١١.
(٢) انظر ديوان عبيد بن البرص ، ص ٥٤ ، تحقيق سير شارلس ليال،دار المعارف ،مصر.

ومن ذلك قول المرقش الأكبر (١) :

بيض مفارقنا ، تغلي مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا

ومنه قول الأعشى (٢) :

طويل النجاد ، رفيع العمـــا د ، يحمي المضاف ، ويعطي الفقيرا

وقوله أيضاً (٣) :

كأن مشيتها ، من بيت جارتها مر السحابِ ، لا ريث ولا عجل

هركولة فنق ، درم مرافقهـــا كأن أخمصها ، بالشوك منتعـــل

وقد يجمع الشاعر بين أنواع مختلفة من التقسيم مستعملاً ضروباً من القوافي الداخلية ، ومن ذلك امرئ القيس في قوله (٤) :

تروح من الحي أو تبتكـــرْ وماذا عليك بأن تنتظـــــــرْ

أمرخ خيامهم أم عشـــــرْ أم القلب في إثرهم منحــــدرْ

برهرهة ، رودة ، رخصـــة كخرعوبة البانة المنفطـــــرْ

فتور القيام ، قطيع الكـــلا م ، تفتر عن ذي غروب خصرْ

كأن المدام ، وصوب الغمام وريح الخزامى ، ونشر القطـــرْ

يعل به برد أنيابهـــــــــا إذا طرب الطائر المستحــــرْ

فهو يستعمل التقفية في البيتين الأولين ، ثم يقسم الشطرة الأولى من البيت الثالث تقسيماً ثلاثياً مستعملاً كلمات متجانسة ، ثم يستعمل التقسيم الثنائي في

(١) انظر شعراء النصرانية : لويس شيخو ، ص ٢٨٨ ، مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٨٢م .
(٢) انظر ديوان الأعشى : ص ١٤٧ .
(٣) انظر السابق نفسه : ص ١٠٥ .
(٤) انظر ديوان : امرئ القيس : ص ٩٤ – ٩٦ .

الشطرة الأولى من البيت الرابع ، ثم يقسم البيت الخامس تقسيماً رباعياً . ونرى نوعاً آخر من التقسيم في القصيدة نفسها في وصفه للفرس [١] :

وعين لها حـــدرة بـــدرة ... شقت مآقيهما من أخـــــــرْ
إذا أقبلت قـــلت دبـــاءة ... من الخضر مغموسة في الغدرْ
وإن أدبـــرت قلت أثفيـــة ... ململمة ليس فيهـــا أثـــرْ
وإن أعرضت قلت سرعوفة ... لها ذنب خلفها مسبطـــــرْ
لها وثبات كوثب الظبـــاء ... فوادٍ خطـــاء ووادٍ مطـــرْ
وتعد معدو نجاة الظبـــا ... ء أخطأه الخـــانق المقتـــدرْ

وبالرغم من أهمية ربط علوم البلاغة بالدراسات الصوتية واستثمار حقائق هذه الدراسات في خدمة تأليف الكلام ، فإن هذا الربط وذلك الاستثمار قد وجها نحو الصحة الخارجية للكلام ، تلك الصحة التي تتمثل في جودة الكلام وامتيازه مع مراعاة مطابقته لمقتضى الحال .

وهذه مسألة تمثل جانباً واحداً من جوانب النظر في التأليف ، بالإضافة إلى أنها تنبئ – بالدرجة الأولى – عن الذوق الشخصي والنظر الذاتي . وهما أمران لا يطمئن إليهما الدرس اللغوي الحديث ، وغالباً ما يهملهما ويرفض الاعتماد عليهما ، ومن ثم يلقي بهذه المسألة كلها إلى علم الأساليب Stylistics دون علم اللغة بالمعنى الدقيق Linguistics proper [٢] .

---

(١) انظر : ديوان امرئ القيس : ص ٩٩ .

(٢) انظـــر د. كمـــال بشر : دراسات في علم اللغة ، القسم الثاني ، ص ٣٠ ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٩م .

[٢] الدلالة الصوتية والعرفية في مناسبة الأصوات وحسن تأليفها وقيمها التربوية :

ومما تتسم به لغة القرآن عن سائر مستويات اللغة الأخرى كالشعر والنثر الفني والخطابة مناسبة الأصوات ورعاية الفواصل ولكل منها قيم صوتية دلالية ذات وظيفة تربوية .

ويقصد بالقيم الصوتية تلك الخصائص التي تتمايز بواسطتها الأصوات ويتعلق بها نوع من المعاني يسمى المعاني الطبيعية التي لا توصف آثارها بأنها عرفية ولا ذهنية ؛ لأنها في الواقع مؤثرات سمعية انطباعية ذات وقع على الوجدان " تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة " ونستطيع أن ننسب إلى الأسلوب القرآني من هذه القيم عدداً من الخصائص منه الإيقاع والفاصلة والحكاية والمناسبة وحسن التأليف (١) .

ويتبين من الدراسة أن الخواص الصوتية للكلام المنطوق تمثل عاملاً أساسياً في بيان المعاني والكشف عن دقائقها .

من أهم هذه الخواص موسيقى الكلام ، تلك الموسيقى التي تلون المنطق وتمنحه معاني متنوعة بحسب السياق والمقام ، وبحسب الأنماط الموسيقية ذاتها . فالعبارة : [يا إلهي] مثلاً قد تفيد التحسر أو التعجب أو مجرد الالتجاء إلى الله ، وذلك مرده إلى التلوين الموسيقي الذي يصاحبها والذي يأتي موائماً لظروف الكلام في الوقت نفسه .

والنتيجة الحتمية لهذا التلوين الذي يستتبع اختلاف المعنى من حالة إلى أخرى هي أن تصبح هذه العبارة عدداً من العبارات ذات السمات الصوتية والنحوية المختلفة ، بالرغم من اتفاقها في مكوناتها الصرفية .

---

(١) انظـر د. تمام حسان : البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، ص ٢٥٧ .

ومع امتداد بنية الترصيع في ثلاثة أسطر ، كانت الوحدات الموسيقية قصيرة ، مكونة من أداة الشرط [إن] والفعل المتصل بكاف الخطاب ، وكانت الأفعال الثلاثة على وزن صرفي واحد حقق توازناً صوتياً ، تلاحم مع الناتج الدلالي المنضوي داخل حق العدوان .

كما تأكد الإيقاع الدلالي بالتماثل في أداة الشرط ، واتصال الفعل بالكاف ، كما تأكد باتحاد جواب الشرط السابق في السطر الأول ، فالبنية في كلتيهما تماثلية خالصة على مستوياتها المختلفة .

ولم يقلل من حدة الإيقاع طبيعة الاختزال الكائنة في وحدات الترصيع ؛ إذ كل وحدة تحتوي الفعل والفاعل والمفعول في آن واحد ، مما جعل البنية ممتدة على المستوى الباطني ، وإن جاءت قصيرة على المستوى السطحي [1] .

ولا تلتزم الفاصلة شيئاً من إيقاع قوافي الشعر ؛ إذ تراها تجري في عدد من آيات السورة على نمط ، ولكنها سرعان ما تتحول عنه إلى نمط آخر . وفي خلال جريها على نمط ، ولكنها سرعان ما تتحول عنه إلى نمط آخر . وفي خلال جريها على نمط واحد قد يكون ما يقوم عليه النمط مقصوراً على حرف مد فقط ، كما في قوله تعالى ﴿ ***ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم . ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين*** ﴾ [2] ، فلا تصلح إحدى الفاصلتين أن تقفو الأخرى في شعر .

وقد يقوم النمط على صفة من صفات حرف في الفاصلة كصفة الضيق مثلاً [والمقصود ضيق الفم بتقريب جزء من جسم اللسان من الحنك الأعلى أثناء النطق] وهي الصفة التي يشترك فيها الواو الياء ، كما في قوله تعالى بعد الآيتين السابقتين ﴿***يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعون إلا أنفسهم وما يشعرون***﴾[3] ، فهل يصلح للتقفية أن تقوم على توالي ثلاث كلمات مثل التي انتهت بها الآيات

---

(1) انظر د. محمد عبد المطلب:بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي ، ص ٣٧٤ .
(2) سورة البقرة : الآيتين ٧ ، ٨ .
(3) سورة البقرة : الآية ٩ .

الثلاث [عظيم – مؤمنين – يشعرون] ؟! وفي كثير من سور القرآن لا يلتزم شيء بعد الحرف الضيق [الواو أو الياء] كما في سورة الحج ، فإذا قرأت هذه السورة مثلاً وجدت فواصل الآيات لا تحمل شبهاً أي شبه بالتقفية ؛ لأن فواصل الآيات تجري على النحو التالي :

عظيم – شديد – مريد – السعير – بهيج – قدير – القبور – منير – الحريق – للعبيد – المبين – البعيد – العشير – ما يريد – ما يغيظ – من يريد – شهيد ، ثم يترك الحرف الضيق إلى الألف فيأتي لفظ " ما يشاء " ثم تعود الفاصلة إلى الحرف الضيق مرة أخرى فتقرأ : الحميم – الجلود – جديد – الحريق – حرير – الحميد – أليم – السجود – عميق – الفقير – العتيق – الزور – سحيق – القلوب – العتيق – المخبتين – ينفقون – تشكرون – المحسنين – كفور – قدير – عزيز – الأمور – ثمود – لوط – نكير – مشيد – الصدور – تعدون – المثير – مبين – كريم – الجحيم – حكيم – بعيد – مستقيم – عقيم – النعيم – مهين – الرازقين – حليم – غفور – بصير – كبير – خبير – حميد – رحيم – كفور – مستقيم – تعملون – تختلفون – يسير – نصير – المصير – المطلوب – عزيز – بصير – الأمور – تفلحون – النصير .

وفي فواصل سورة الرعد تجد الواو والنون قد ختمت الآيات الخمس الأولى ، ثم عَدَلت الفواصل التالية عن ذلك فلم تلتزم إلا ألف المد مع قطع النظر عما يتلوها من الحروف التي تختتم بها الآيات . وهكذا نجد الفواصل تتوالى بعد لك على النحو التالي :

العقاب – هاد – مقدار – المتعال – النهار – وال – الثقال – المحال – ضلال – الآصال – القهار – الأمثال – المهاد – الألباب – الميثاق – الحساب – الدار – باب – الدار – متاع – أناب .

ثم تأتي الواو في كلمة " القلوب " ثم تعود الألف مرة أخرى فنجد : مآب – متاب – ميعاد – عقاب – هاد – واق – النار – مآب – واق – كتاب – الحساب – الحساب – الداء – الكتاب .

﴿ كراما كاتبين ﴾ (١)

﴿ ومزاجه من تسنيم ﴾ (٢)

﴿ فبشرهم بعذاب أليم ﴾ (٣)

﴿ إن إلينا إيابهم ﴾ (٤)

﴿ يقول يا ليتني قدمت لحياتي ﴾ (٥)

من المفيد أن نتساءل عن العلاقة بين الأصوات اللغوية والمعاني ، هل هي عرفية اصطلاحية أم طبيعية ؟ أو بعبارة أخرى: ما الذي يعطي الكلمة معناها ، أهو اصطلاح الجماعة على ربط هذه المجموعة من الأصوات بهذا المعنى ، أم أن لأصوات الكلمة في ذاتها إيحاء بالمعنى أو دلالة عليه .

الأدلة كثيرة قوية على أنّ هذه العلاقة اصطلاحية أو عرفية ؛ منها اختلاف اللغات في تسمية الشيء الواحد ، ومنها أن اللفظ الواحد قد يوجد في لغتين بمعنيين مختلفين ، بل قد يدل اللفظ الواحد في اللغة الواحدة على معنيين مختلفين .

ومع ذلك فقد يكون لبعض الألفاظ إيحاء بمعنى معيّن ، كالكلمات الدّالة على أصوات طبيعية ، مثل : حفيف – خرير – زقزقة – زئير – . والكلمات المضعّفة قد توحي بمعنى التكرار ، مثل الأفعال : ذَبْذَب – قَلْقَل – زَلْزَل – قَهْقَه .

أما الأصوات Sounds فقد يكون لُبعضها إيحاء بمعنى ما ؛ فالصوت اللغوي الذي يتشابه مع صوت بشري غير لغوي قد يكتسب شيئاً من دلاله ؛ فالهاء والحاء يشبهان – إلى حد ما – أصوات التنهد والتأوه وتنفس الارتياح بعد التعب ، والصوائت الطويلة تشبه صيحات الانفعال ، والفاء تشبه الزفرة التي تعبر عن

(١) سورة الانفطار الآية ١١ .

(٢) سورة المطففين : الآية ٢٧ .

(٣) سورة آل عمران ٢١ ، التوبة ، ٢٣ ، الانشقاق ٢٤ .

(٤) سورة الغاشية : الآية ٢٥ .

(٥) سورة الفجر : الآية ٢٤ .

الضجر أو الغضب أو الحزن . ولابد من مراعاة أن هذه الدلالة الصوتية ذات أثر ثانوي ، فإن توافقت مع الدلالة العرفية عضدتها ، أما إن تعارضت معها ، فالدلالة العرفية هي الراجحة ؛ لأنها هي الأصل .

ويراعى أيضاً أن الصوت لكي يكتسب إيحاء تعميرياً يجب أن يتردد بدرجة تجعل له وجوداً بارزاً لافتاً ، فوجود صائتين طويلين في جملة ، أو شطر من الطويل أو البسيط الوافي مثلاً ، أمر معتاد لا يلفت السمع ، أما تجمع خمسة صوائت طويلة أو أكثر في جملة أو شطر فهو يلفت السمع ويفرض نفسه على إحساس القارئ ، كما في هذا البيت [للنابغة] :

كليني لهم يا أميمة ناصب   وليل قاسيه بطيء الكواكب [(1)]

وعجز هذا البيت [للمتنبي] :

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا   فلما دهتني لم تزدني بها علما[(2)]

وهذا البيت [لابن زيدون] :

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا [(3)]

وصدر هذا البيت لـ [ابن رزيق] :

لا تعذليه فإن العذل يولعه   قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه [(4)]

وصدر هذا البيت بـ [العقاد] :

ظمآن لا صوب الغمام ولا   عذب المدام ولا الأنداء ترويني [(5)]

---

(1) انظر ديوان النابغة الذبياني : ص ٤٠ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

(2) انظر ديوان المتنبي : ص ١٧٤ .

(3) انظر ديوان ابن زيدون : ص٩ .

(4) انظـر عينية ابن رزيق : محمود محمد الطناحي ، ص ١٠٤ ، مجلة الشعر ، القاهرة ي، يناير ١٩٧٦م .

(5) انظر عباس محمد العقاد : وهج الظهيرة ، ص ٦٤ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢م .

والرويّ وغيره من الأصوات الملتزمة في القافية [كالهاء والصائت التالي لها في بيت " ابن رزيق "] لها شأن كبير في هذا الصدد [وإن لم تكن من عوامل التنوع غير المنتظم] لترددها في القصيدة ، فالهاء والصائت الطويل الذي يليها في قصيدة [ابن رزيق] - " متضامنين " مع المعنى - يوحيان بالانفعال الشديد .

والشعر العربي - بأشكاله المتباينة - يشترك في عوامل التنوع غير المنتظم ، ولكن الشعر الجديد [شعر التفعيلة] ينفرد دونها بإمكانات أخرى للتنويع ؛ منها : التفاوت بين الأبيات في الطول ، واختلاف الأضرب ، واختلاف القوافي، والجمع بين التقفية والإرسال أحياناً والاقتصار على الإرسال في أحيان أخرى (١).

والملاحظ هنا أننا لم نشر إلى قيمة الوزن العروضي وركزنا على عناصر الإيقاع الباقية بما فيها مستوى الأداء أو الإنشاد ومما استحسنه الباقلاني في معرض مقارنته بين الأسلوب القرآني وأسلوب الشعر أبيات عمر بن أبي ربيعة التي رسمها بحسن التأليف ، ولعله يقصد حسن تأليف الصوامت وتجاورها بعضها مع بعض واتساقها مع الصوائت طويلها وقصيرها ومدى توافق الخصائص المخرجية للصوامت وتناسبها داخل التأليف الشعري متوسماً في كل ذلك مستوى الأداء الجيد لمن ينشد هذا الشعر يقول عمر :

رمتني وستر الله بيني وبينها — عشية آرام الكناس رميمُ

رميمُ التي قالت لجارات بيتها — ضمنت لكم ألا يزال يهيمُ

ألا رب يومٍ لو رمتني رميتها — ولكنّ عهدي بالنضال قديم (٢)

ويجدر هنا أن نفرق بين تناسب الأصوات التي وفقاً لتجاورها أو المسافات الزمنية بينها وبين خصائصها ، من حيث هي صوامت أو صوائت ذلك البعد الذي أشار إليه حازم القرطاجني في منهاج البلغاء من واقع أوزان الشعر العربي لا من

(١) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ٢٤٠ .

(٢) انظر نكت الانتصار لنقل القرآن للباقلاني : تحقيق د. محمد زغلول سلام ، ص ١ - ٤٥ ، منشأة المعارف بالإسكندرية .

واقع اللغة ولم يفهم حق الفهم عند النقاد الذين عابوا عليه هذا المسلم على أنه أغفل لغة النظم ، ولكن مسألة قيمة الصوامت بالنسبة للصوائت تتضح أيضاً في الوزن دون الرجوع إلى اللغة خصوصاً أن الزحاف يؤثر على كم الصوائت طويلها وقصيرها .

وقد لاحظ العلماء أن علم الأصوات يقوم بدور فعال ومهم في بيان المعنى ؛ لأنه العلم الذي يجلّى أكثر عناصر المسرح اللغوي ، وخاصة ما يتعلق منها بالمتكلم .

وقد قسم العلماء علم الأصوات إلى فرعين رئيسين [الفونيتكس] وهو علم الأصوات العام الذي يدرس الظواهر الصوتية العامة التي لا تختص بها لغة دون أخرى ، أي أنه يدرس الأصوات نشاطاً إنسانياً ويستخرج منها القواعد العامة ، ثم [الفنولوجي] أو علم وظائف الأصوات في بيان الدلالة ؛ لأنه جزء لا يتجزأ من النحو بمعناه الواسع [1] .

والمقصود بالمعنى الواسع لعلم النحو هذه الإضافات الجديدة العلمية التي صار العلماء يرون التي تتعلق بالناحية الصوتية ، وما يرافق النطق من تنغيم وتلوين ونبر يساهم في تحديد المعنى وإيضاحه للسامع . وهذا الجانب هو الذي دعا بعض كبار العلماء – عرباً وأجانب – أن يدعو إلى ضرورة تسجيل أحكام اللغة وقواعدها بطريقة الكتابة الصوتية ؛ لأنها هي القادرة على تطوير النطق الحي للغة ، ومن ثم المساهمة في الوصول إلى المعنى الصحيح المحدد [2] .

ومن سمات القرآن البارزة أنه نص متلو ويعزز معانيه حسن تلاوته التي تتسم بالسمات الصوتية التي نشير إليها . والحقيقة أن بيان دور النبر والتنغيم وموسيقى الكلام في بيان المعنى موضوع مهم جداً ، وقامت جهود كبيرة بين علماء اللغة – في مختلف اللغات– لدراسة أثر النبر والتنغيم في توضيح

---

(١) انظر د. كمال محمد بشر : علم اللغة العام ، القسم الثاني ، الأصوات ، ص ٢٤٥ .

(٢) انظر السابق نفسه : ص ٢٤٤ .

المعنى[1]... إن كلا [التحليل الفونولوجي [و [التحليل النحوي] تحليل " شكلي". والتحليل الفونولوجي ينبغي ، في دراسة لغة من اللغات ، أن يتم قبل التحليل النحوي لها ، كما ينبغي أن يتم دون أي إشارة إلي ، أو أي اعتماد على [الوحدات النحوية] مثل [المورفيمات] و [الكلمات] أو [الفصائل النحوية] كالجنس ، العدد ، والزمن ... إلخ .

وهكذا تعدد [الفونولوجيا] الحلقة الوسطى بين مادة النطق ، وهي موضوع الدراسة الصوتية باستثناء الدراسة الفونولوجية بطبيعة الحال ، وبين التحليل النحوي ، ولكن ثمة خلافاً جوهرياً بين نوع التحليل الفونولوجي ، ونوع التحليل النحوي ، كما أن ثمة خلافاً بين الوحدات أو العناصر والفصائل الناتجة من هذا التحليل ، وتلك الناتجة من ذلك ، ومرجع هذا إلى الخلاف في المقاييس المستعملة ، وإلى استقلال هذه المقاييس عن المعنى الدلالي .

إن [الفونيـم] و [المقطـع] همـا العنصـران الأساسـيان في التحليل الفونولوجـي ، و [المورفيـم] و [الكـلمة] همـا العنصران الأساسيان اللذان يدرسـهما الـنحو . وإن المورفيم والكلمة ، وهما نموذجان يترددان في السلسلة الكلاميـة ، من طبيعة منفصلة عن طبيعة النماذج المترددة في الكلام والتي تفسّر على أساس فنولوجي،وذلك كنماذج " البنية المقطعية " [= التركيب المقطعي] [2] .

ومـن أمثلة النبر والتنغيم في بيان الدلالة القرآنية قوله تعالى ﴿ *إنَّ شجرت الزقوم طعام الأثيم كالمهل يغلي في البطون كغلي الحميم خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم ثم صبوا فوق رأسه من عذاب الحميم ذق إنك أنت العزيز الكريم* ﴾ [3] .

ولا يخفى أن نطق كلمة " ذق " هنا لابد إلا أن يكون منبوراً شديداً ، وذلك الـتوكيد في " إنك " ، ثم نغمة التهكم والسخرية في " العزيز الكريم " ؛ لأن سياق

---

(1) انظـر عـودة خليل أبو عودة : التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ، ص ٧٤ ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م .

(2) انظر د. محمود السعران : علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، ص ٢٢٨ .

(3) سورة الدخان : الآيات ٤٣ - ٤٩ .

الآيــات يحتم ذلك . ويلاحظ كذلك اختيار كلمة " اعتلوه " دون غيرها لكي توحي بــأن هــذا الــذي كان يدّعي العزة والكرامة في الدنيا سوف يقتلع من مكانته هذه ويلقى في سواء سوف الجحيم .

وهنا تظهر أثر علم الصرف في اختيار هذه الصورة الاشتقاقية للكلمة دون غيــرها ، ويــروى في هذا المجال أيضاً أن أعرابياً قال عندما سمع قوله تعالى : ﴿ *فــلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجاً مما قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تسليماً* ﴾ (1) .

قال : من أغضب الرحمن حتى يقسم ؛ ذلك لأن هذا الأعرابي أحسن بنبرة الغضب والشدة التي تصاحب مثل هذا السياق (2) .

مــن الســمات الواضحة للغة القرآنية تكرار القالب الصوتي للتعبير الذي توضــع فيه الألفاظ في نظام دقيق ، فتجد به الأذن لذة ، وفي تكراره متعة تجعله قريــباً إلى النفس ، سريع العلوق بالقلب ، سهلاً في حفظه وترداده . وهذا القالب مُيِّس بدقة متناهية في كثير من المواضع ، وهي دقة معجزة وباهرة ، وللنظر إلى تكــرار القــالب الصوتي الذي تتطابق حركاته وسكناته وطوله في هذه العبارات القرآنية البليغة .

(﴿ *والــنازعات غــرقاً* ﴾ ، ﴿ *والناشطات نشطاً* ﴾ ، ﴿ *والسابحات سبحاً* ﴾ ، ﴿ *فالسابقات سبقا* ﴾) (3) .

(﴿ *وإذا الجبال سيرت* ﴾ ، ﴿ *وإذا العشار عطلت* ﴾) (4) .

(﴿ *وإذا البحار سجرت* ﴾ ، ﴿ *وإذا النفوس زوجت* ﴾) (5) .

---

(1) سورة النساء : الآية ٦٠ .

(2) انظر عودة خليل أبو عودة : التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ، ص ٨١ .

(3) سورة النازعات : الآيات ١ – ٤ .

(4) سورة التكوير : الآيتان ٣ – ٤ .

(5) سورة التكوير : الآيتان ٦ – ٧ .

(﴿ وإذا البحار فجرت ﴾ ، ﴿ وإذا القبور بعثرت ﴾) [1] .

(﴿ إن الأبرار لفي نعيم ﴾ ، ﴿ إن الفجار لفي جحيم ﴾) [2] .

(﴿ إن إلينا إيابهم * ثم إنا علينا حسابهم ﴾) [3] .

(﴿ فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره * ومن يعمل مثال ذرة شراً يره ﴾) [4] .

(﴿ وتواصوا بالحق * وتواصوا بالصبر ﴾) [5] .

ويمكننا أن نحمل عليه – إذا تجاوزنا عن الفارق البسيط بين طول الصائت وطول الصامت – قوله تعالى :

(﴿ إنا صببنا الماء صبًا * ثم شققنا الأرض شقًا ﴾) [6] .

(﴿ والسماء ذات الرجْع * الأرض ذات الصَّدْع ﴾) [7] .

وقد أدرك بعض الشعراء ذوي الحس البياني الرهيف مدى ما لهذا التكرار من جمال فنسجوا على منواله ، واحتذوا مثَالِه حذوك الشعرة بالشعرة كما يقولون:

يقول البحتري :

فأحْجَمَ لَمَّا لم يَجدْ فيكَ مَطْمَعَا

وأقدم لَمَّا لَمْ يَجِدْ عَنْكَ مَهْرَبا [8]

والاستدلال بهذا البيت من الشعر لا يسقط بحجة الوزن الشعري ، فقد يتفق الوزن الشعري ويختلف [الكمّ] النغمي ، وقد استشهدنا به لتساوي وحداته

([1]) سورة الانفطار : الآيتان ٣ – ٤ .

([2]) سورة الانفطار : الآيتان ١٣ – ١٤ .

([3]) سورة الغاشية : الآية ٢٦ .

([4]) سورة الزلزلة : الآيتان ٧ – ٨ .

([5]) سورة العصر : الآية ٣ .

([6]) سورة عبس : الآيتان ٢٥ – ٢٦ .

([7]) سورة الطارق : الآيتان ١١ – ١٢ .

([8]) انظر يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ٣/٤٠ ، مطبعة المقتطف ١٩١٤ م .

الصـــوتية تســـاوياً يكاد يكون تاماً ، ونقول [يكاد] ؛ لأن المحدثين من اللغويين يرون فرقاً في الطول بين [فيك] و [عنك] ، وإن رأى العروضيون العرب غير ذلـــك . ونظيـــره ما ذكرناه في قوله تعالى (﴿ *إنا صببنا الماء صبّا * ثم شققنا الأرض شقّا* ﴾) [١] .

وكـــان التوازن والتوازي الصوتيان ، لا يعينان " اللفظ " مجرداً من السياق أو المعـــنى ، بل بصوت يرتبط بدلالة ومعنى ، وقد يتوازى معهما ، ولكنه يظل مصوراً لهما ، أي أن المراد لدى الأدب العربي ولغته ، الاهتمام بالملفوظ ومعانيه ، داخل سياق يضع المعنى من وراء اللفظ ...

ويشـــير ذلـــك إلى عـــناية بالصوت والدلالة ، تضاف إلى علم العروض والقافيـــة في مستوى لغة الشعر كما تركها الخليل وأتباعه والمستدركون عليهم : يقـــول ابـــن جـــني : " إن العرب كما تعني بألفاظها فتصلحها وتهذبها وترعاها ، وتلاحـــظ أحكامهـــا بالشـــعر تارة ، وبالخطب أخرى ، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكـــلف اســـتمرارها ، فإن المعاني أقوى عندها ، وأكرم عليها ، وأفخم قدراً في نفوسها . فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، فإنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقاً إلى إظهار أغراضها ، ومراميها أصلحوها ورتبوها ، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في السمع ، وأذهب بها في الدلالة على القصد " [٢] .

وهـــذا مـــا جعلهم يهتمون بفصاحة المفردة من داخلها ، أي توفق أصواتها وبعدهـــا عن التنافر في القول والسمع . كما جعلهم يهتمون بفصاحة التركيب بين الكـــلمة وغيرها . وعلى هذا ، يكون للصوت أهمية كبيرة لديهم ، قبل أن يتشكل مع غيره ليكونا مقطعاً أو كلمة ، أو جملة أو شبه جملة .

ويكـــون للتوازن بين اللفظ ومعناه [المقصود منه في سياق محدد] أهمية كبيرة أيضاً ، ويصبح [الجرس الصوتي] وجماله هدفاً لا يقل عن هدف الفصاحة

---

(١) سورة عبس : الآيتان ٢٥ – ٢٦ .

(٢) انظر ابن جني : الخصائص ، ٢١٦/١ ، ٢١٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

والتوازن الصوتي ، ولكن هذا الجرس الصوتي يشكل النص كله ، شعراً ونثراً ، ولا يقف عند مجرد [التجنيس والسجع] ، أي لا يقف عند ألوان من البديع ، بل يدخل فيه الوزن وإيقاعات الجملة والتناغم الصوتي .

وقد جعلهم الحرص على الجرس الموسيقي [الطبيعي] يرفضون التكلف ، والمبالغة ، لحرصهم على الاعتدال والتوافق والتوسط بين الإقلال والتكبير ، وهو أمر كامن في خصائص الحرف والتركيب . يقول السكاكي :

" إن للحروف في أنفسها خواصاً ، بها تختلف كالجهر والهمس والشدة والرخاوة ، والتوسط بينهما ، وغير ذلك مستدعية في حق المحيط بها علماً أن لا يسوي بينهما ، وإذا أخذ في تعيين شيء منها لمعنى ، أن لا يسهل التناسب بينهما قضاء لحق الحكمة ... وولاء للتركيب ... خواصاً أيضاً ، فيلزم فيما يلزم في الحروف ، وفي نوع تأثير لأنفس الكلم في اختصاصها بالمعاني ... " [١] .

وتكشف دراسة هذه الخصائص ، بعد استقراء المعجم العربي،من خصائص صوتية للحروف ، ولجذور الأفعال ، ولقانون تتابع الحروف [الأصوات] [٢] . ويلجأ النسق القرآني إلى تكرار الهيئة التركيبية مع الحرص على تطابق نظام ترتيب الكلمات في الجمل ، واختلاف يسير في الطول . ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ *فأما من أعطى واتقى * وصدّق بالحسنى * فسنيسره لليسرى* ﴾ [٣] .

(﴿ *وأما من بخل واستغنى * وكذّب بالحسنى * فسنيسره للعسرى* ﴾) [٤] .

هذا بالإضافة إلى المطابقة بين المعنيين ، ويلجأ إلى إعادة الصيغة بعد فاصل كبير ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ *كلا إن كتاب الفجار لفي سجين * وما أدراك ما سجين * كتاب مرقوم* ﴾) [٥] .

([١])انظر السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٣٥٧ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧م .
([٢]) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٢٠٠ .
([٣]) سورة الليل : الآيات ٥ – ٧ .
([٤]) سورة الليل : الآيات ٨ – ١٠ .
([٥]) سورة المطففين : الآيات ٧ – ٩ .

﴿ كلا إن كتاب الأبرار لفي عليين * وما أدراك ما عليين * كتاب مرقوم ﴾ (١)

مع ملاحظة أن الخصائص الصوتية للنظم العربي تتردد في هذه الأبيات ، إمـا جـرياً على أساليب العرب وعاداتها في النظم أو أن الشعراء المتأخرين قد استفادوا من ظاهرة توازي الواو مع الياء لتحدث إيقاعا غير رتيب في [سجين – سجين – مرقوم ...... عليين – عليون – مرقوم] .

وحين أحسن الشهاب الخفاجي بالإيقاع القرآني لم يستطع الإشارة إليه على علاتـه ، وإنما انتقى من العبارات القرآنية ما أمكن أن يطوعه للوزن الشعري . أما الإيقاع الذي يستعصي على الوزن ، فلم يكن في طوق الخفاجي أن يكشف عنه أو أن يشير إليه .

لقد بنى الفخاجي منظومته الشعرية التي ضبط بها كميات البحور وتفعيلاتها على هذه العبارات القرآنية التي ستأتي ليسهل على المتعلم تذكر المنظومة :

قال في تحديد كمية بحر الطويل :

أطال عزولي فيك كفرانه الهوى

وآمنت يا ذا الظبيُ فأنس ولا تنفر

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر

وقال في البسيط :

إني بسطت يدي أدعو على فئة ... لاموا عليك عسى تخلو أماكنهم

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ... فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم

وقال في المديد :

يا مديد الهجر هل من كتابٍ ... فيه آيات الشفا للسقيم

---

(١) سورة المطففين : الآيات ١٨ – ٢٠ .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن تلك آيات الكتاب الحكيم

وقال في المتقارب :

تقارب وهات اسقني كأس راحٍ وباعد وشاتك بعد السماءِ

فعولن فعولن فعولن فعولن وإن يستغيثوا يغاثوا بماءِ

وهكذا تمضي شواهده القرآنية لتكون نماذج للوزن المحكم لا لمجرد الإيقاع الذي يتسم بالمقاربة ، وما أبعد الفرق بين الإحكام والمقارنة .

لكــن بعض التراكيب تتألف مع بعضها فتنتج مؤلفاً صحيحاً نحوياً منتظماً عروضياً مؤدياً للخطاب الشعري ، ولا نعدم في هذه التراكيب استعمال الخصائص اللغوية المتاحة :

كأنَّكَ لم تُجْزِرْ قَناةً ولم تُجِرْ

فتاةً ولَمْ تُجْبِرْ أَمِيراً عَلَى حُكْمِ (١)

فالــتركيب الأصـــلي هو تركيب ناسخ حرفي ، مكوناته الأداة واسم الناسخ والخبر مركب فعلي منفي متعدد ومتماسك بروابط العطف . وفي :

وَوَجْهكَ لَمْ يُسْفِرْ وَنَارُكَ لَمْ تُثِرْ

ورُمْحكَ لَمْ يَعْتَرْ وكَفُّكَ لَمْ تَهِمْ (٢)

نمـــوج لمركب اسمي خبره فعل منفي متماثل ومتوافق مع تفعيلات البيت ، [حيث يؤلف كل مركب مكوناً عروضياً [فعولن ، مفاعيلن] .

وهــذا النمط من التراكيب شائع في الشعر العربي مما يعد تراكيب جاهزة يســتعين بهـــا الشـــعراء ، سواء أكان هذا بقصد أم بغير قصد ، وقد يعدّلون في

---

(١) التــبريزي والبطليوســي والخوارزمي وآخرون : شروح سقط الزند ، تحقيق طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٣٨٣ هــ - ١٩٦٤م .

(٢) انظر السابق : ٩٦٩/٣ .

بعضـــها ، فيحل مكون محل مكون آخر يتفق معه في الصيغة الصرفية أو البنية المقطعية وعندئذ يعد التركيب مجهزاً ، ولمل بناء عروضي تواليف خاصة به .

والمســـألة ليســت شعرية فحسب ، فهي أيضاً موجودة في القرآن الكريم ، فنظام الفواصل القرآنية قد يتطلب أحياناً حذف جزء من التركيب مثل ﴿ *يا عبادي فـــاتقون* ﴾ [١] ، والأصـــل [فاتقوني] ، وهذه المسألة بالطبع تختلف في النثر العـــادي ، أو الفني أو النصوص المترجمة ، ولعل هذا ما جعل المنكرين [٢] على القرآن الكريم إعجازه يحكمون بأن فيه شعراً والمسألة تختلف من حيث إن الشعر له مقومات وقواعد جمالية تختلف عنها في نص ديني كالقرآن الكريم ، لكن ادّعاء المدعين بنى على أساس تركب مجموعة من المكونات التركيبية معاً لتكون مركباً ، هـــذا المركب الجديد يتطابق ويتوافق في حركاته وسكناته وعدد مقاطعه المغلقة والمفتوحة طويلها وقصيرها مع البنية المقطعية أو العروضية لبحر بعينه ، وظلوا يتتبعون تراكيب القرآن الكريم ، كما في ﴿ *وإذا مَرُّوا بِهِمْ يتغامزون* ﴾ [٣] ، وهذه يمكن أن تعدل إلى [بهم مروا إذا يتغامزون] .

وهذا التركيب يتوافق مع البنية المقطعية لبحر الوافر وتفعيلاته [مفاعلتن ، مفاعلـــتن ، فعولـــن] ، ولكن الصورة الأخيرة للتركيب التي افترضناها ، بحيث تـــتوافق مـــع البنية المقطعية للبحر لا تؤدي المضمون الذي أراده الله عز وجل ، لكـــنها تهدم الأساس الذي بنى عليه الطاعنون طعنهم ، وهو أن كل مجموعة من المكونـــات تـــتركب مع بعضها لبحر معين وعدد تفعيلاته تصبح شعراً . وهناك احـــتمالات أخـــرى لتشـــكل التركيب وسيصبح حينئذ صحيحاً نحوياً ، ولكنه غير متوافق مقطعياً مع بنية البحر .

---

(١) سورة الزمر : الآية ١٦ .

(٢) انظر الباقلاني : نكت الانتصار لنقل القرآن ، ص ٢٧٢ – ٢٨٥ ، ٢٤٩ – ٢٥٠ .

(٣) سورة المطففين : الآية ٣٠ .

فمـــن بحـــر الوافر أيضاً ﴿ وهم في ريبهم يترددون ﴾ (١) ، فهذا التركيب يمكن أن يتحول إلى [وهم يترددون في ريبهم] ، لكنه غير متوافق مع بنية البحر الوافـــر ، ويفيد مضموناً مقبولاً نحوياً ودلالياً ، من حيث الاستعمال في المستوى العادي على حين أنه في تركيب قرآني آخر ﴿ وقالوا ربنا إنا أطعنا ﴾ (٢) ، بهذا المضمون يكون متفقاً مع بنية البحر الوافر،ويمكن أيضاً أن يتفق مع البنية نفسها ، إذا أعيد تشكيله على النحو التالي [أطعنا ربنا إنا وقالوا]،ولكنه غير صحيح نحوياً.

والحقيقـــة أن المسألة بالنسبة للإعجاز القرآني وهو نص فريد في تراكيبه ودلالـــته ليست مسألة قدرة تركيبية Structural competence أو بنية مقطعية ، إنمـــا هي إرادة ذات عليا لها مشيئة في إيصال المضامين والدلالات وأعلم بالنفس البشـــرية وتشـــككها ، ومـــا إذا كـــانت موافقة لنظام الشعر أو لغيره من أنظمة المستويات اللغوية الأخرى ، فما شأن الهداية والعبادة والالتزام بحدود الله وما إذا كـــانت صيغة هذه الهداية في أسلوب شعر أو نثر أو سجع كهّان أو مزامير ، كلا إنها حجج باطلة تصدّى لها كثير من علماء العربية ممن ألّف في الإعجاز القرآني ، فـــلو كـــانت المسألة مسألة شعر وتوافق مع البنية المقطعية لبحرٍ معين ، فلدينا تـــركيب قـــرآني ﴿ فمـــن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر ﴾ (٣) يتوافق مع البنية المقطعيـــة لبحر الطويل ، وإذا عكسنا وضع هذا التركيب [فمن شاء فليكفر ومن شاء فليؤمن] وفي هذه الحالة يصبح التركيب صحيحاً نحوياً ودلالياً ، لكن بالرغم مـــن هذا العكس التركيبي ، فإن التركيب ودلالته ومقامه خاضعين لإرادة الموحى وإن كانت هناك تخريجات بلاغية مما عهدناه في كتب المجاز والإعجاز والبلاغة ، من حيث نسبة كل بلاغة معجزة إلى التركيب القرآني (٤) .

---

(١) سورة التوبة : الآية ٤٥ .

(٢) سورة الأحزاب : الآية ٦٧ .

(٣) سورة الكهف : الآية ٢٩ .

(٤) انظـــر د. ممـــدوح محمد عبد الرحمن : نظام التراكيب وخصائصها في شعر سقط الزند لأبـــي العـــلاء المعري ، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث ، ص ٩٧ ، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، ١٤١٠ هـــ – ١٩٩٠م ، رسالة دكتوراة .

إن تقفية الشعر تعني تطابق خواتيم الأبيات من الناحية الصوتية . وقد جعل الالتزام بالقافية جزءاً من عمود الشعر الذي لا يكون الشعر شعراً إلا به وفي القرآن من الفواصل ما يتشابه جرسه في الأذن ولا يتطابق بالضرورة في الحرف. فحين سمع المشركون هذه الفواصل ولمحوا تشابه أجراسها غرتهم عن ملكاتهم وأذواقهم فربطوا بينها بالباطل وبين تقفية الشعر ، ثم ادعوا لأدنى ملابسة أن القرآن قول شاعر . ومن هنا جاء الرد القرآني عليهم ليقول لهم ﴿ ***وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون*** ﴾ [1] إن من يتأمل الفاصلة القرآنية ليجد الفارق كبيراً بينها وبين قوافي الشعر ، ولقد تمكن تلخيص الفوارق بينهما على النحو التالي :

تتطلب القافية التطابق التام بين عدد من الحروف في آخر كل بيت من القصيدة ، فإذا قرأت مثلاً قصيدة شوقي :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا   لعل على الجمال له عتابا [2]

وجدت التقفية تحتم أن تنتهي أواخر أبيات القصيدة بألف بعدها باء بعدها ألف ، وألفيت ذلك ملتزماً في نهاية كل بيت من القصيدة ، بل إن ذلك التزم أيضاً في شطري مطلع القصيدة على بنية " التصريع " ، وكذلك الحال إذا قرأت أية قصيدة جاهلية أو إسلامية جارية على شروط عمود الشعر .

أما الفاصلة فلا تلتزم شيئاً من ذلك إذ تراها تجري في عدد من آيات السورة على نمط ، ولكنها سرعان ما تتحول عنه إلى نمط آخر . وفي خلال جريها على نمط واحد قد يكون ما يقوم عليه النمط مقصوراً على حرف مد فقط ، كما في قوله تعالى ﴿ ***ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذابٌ عظيم * ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين*** ﴾ [3] ، فلا تصلح إحدى الفاصلتين أن تقفو الأخرى في شعر .

---

(1) سورة الحاقة : الآية ٤١ .

(2) انظر أحمد شوقي : الشوقيات ، ٦٨/١ ، بيروت ، د.ت .

(3) سورة البقرة : الآيتان ٧ – ٨ .

وقـد يقـوم النمط على صفة من صفات حرف في الفاصلة كصفة الضيّق مثلاً [والمقصود ضيق الفم بتقريب جزء من جسم اللسان من الحنك الأعلى أثناء الـنطق] ، وهـي الصفة التي يشترك فيها الواو والياء ، كما في قوله تعالى بعد الآيـتين السـابقتين ﴿ *يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعون إلا أنفسهم وما يشـعرون* ﴾ (١) ، فهـل يصلح للتقفية أن تقوم على توالي ثلاث كلمات مثل التي انتهت بها الآيات الثلاث [عظيم – مؤمنين – يشعرون] ؟!

ويورد القرآن الفواصل المتوسطة الطول ، ويتبعها بالفواصل القصيرة ، ثم الطويـلة ، ثـم يعود إلى القصيرة أو المتوسطة ، وهكذا . ومن لك قوله تعالى : ﴿ *ألم نجعل الأرض مهادا * والجبال أوتادا * وخلقناكم أزواجا * وجعلنا نومكم سُباتا * وجعلنا الليل لباساً * وجعلنا النهار معاشاً * وبنينا فوقكم سبعاً شداداً * وجعلـنا سـراجاً وهاجاً * وأنزلنا من المعصرات ماء ثجّاجا * لنخرج به حباً ونـباتاً * وجـنات ألفافـا * إن يوم الفصل كان ميقاتا * يوم ينفخ في الصور فـتأتون أفواجاً * وفتحت السماء فكانت أبواباً * وسيرت الجبال فكانت سراباً * إنَّ جهـنم كانت مرصاداً * للطاغين مآبا * لابثين فيها أحقاباً * لا يذوقون فيها برداً ولا شراباً * إلا حميماً وغساقاً * جزاء وفاقا ...* ﴾ (٢) .

كمـا يورد القرآن الكريم التصاعد النغمي ، أي يبدء بالفواصل القصيرة ، واتباعها بفواصل أطول فأطول ومن ذلك قوله تعالى :

﴿ *إن للمتقين مفازا * حدائق وأعناباً * وكواعب أترابا * وكأساً دهاقاً * لا يسـمعون فيها لغواً ولا كذاباً * جزاءً من ربك عطاء حساباً * رب السموات والأرض وما بينهما الرحمنِ لا يملكون منه خطابا * يوم يقوم الروح والملائكة صفاً لا يتكلمون إلا من أذن له الرحمن وقال صوابا* ﴾ (٣) .

---

(١) سورة البقرة : الآية ٩٠ .

(٢) سورة النبأ : الآيات ٦ – ٢٦ .

(٣) سورة النبأ : الآيات ٣١ – ٣٨ .

ومنه أيضاً قوله جل وعز :

﴿ والعصر إن الإنسان لفي خسر إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصلوا بالحقّ وتواصوا بالصّبر ﴾ (١) .

وقد يتوازن الإيقاع ويتقارب ، ولكن أنغامه تختلف ، ولا يمكن أن نحس فيه بشيء من الرتابة ، وذلك متحقق في قوله تعالى ﴿ ألم نشرح لك صدرك * ووضعنا عنك وزرك * الذي أنقض ظهرك * ورفعنا لك ذكرك * فإن مع العسر يسرا * إن مع العسر يسرا * فإذا فرغت فانصب * وإلى ربك فارغب ﴾ (٢) التي تتقارب فيها القرائن ويتوازن الإيقاع الموسيقي وبخاصة في الجزء الأخير منها ، ولكنك لا تجد فيها أثراً لرتابة الإيقاع .

ومما وردت فيه الفواصل القرآنية متفقة الأواخر في الوزن والروي قوله جل وعز : ﴿ وجعلنا سراجاً وهّاجا * وأنزلنا من المعصرات ماء ثجاجا ﴾ (٣) .

﴿ حدائق وأعنابا * وكواعب أترابا ﴾ (٤) .

﴿ يوم ترجف الراجفة * تتبعها الرادفة * قلوبٌ يومئذ واجفة ﴾ (٥) .

﴿ بأيدي سفرة * كرام بررة ﴾ (٦) .

﴿ فأنبتنا فيها حباً * وعنباً وقضبا ﴾ (٧)

﴿ ثم أماته فأقبره * ثم إذا شاء أنشره ﴾ (٨)

﴿ والسماء ذات الرجع * والأرض ذات الصدع ﴾ (٩)

---

(١) سورة العصر : ١ – ٣ .

(٢) سورة الشرح : الآيات ١ – ٨ .

(٣) سورة النبأ : ١٣ – ١٤ .

(٤) سورة النبأ : الآيتان ٣٢ – ٣٣ .

(٥) سورة النازعات : الآية ٦ .

(٦) سورة عبس : الآية ١٥ .

(٧) سورة عبس : الآيتان ٢٧ – ٢٨ .

(٨) سورة عبس : الآيتان ٢١ – ٢٢ .

(٩) سورة الطارق : الآيتان ١١ –١٢ .

﴿ إنه لقول فصل * وما هو بالهزل ﴾ (١)

﴿ فيها سرُرٌ مرفوعة * وأكواب موضوعة ﴾ (٢)

﴿ إنّ إلينا إيابهم * ثم إنّ علينا حسابهم ﴾ (٣)

﴿ فإذا فرغت فانصب * وإلى ربك فارغب ﴾ (٤)

﴿ والعاديات ضبحا * فالموريات قدحاً * فالمغيرات صبحا ﴾ (٥)

﴿ أفلا يعلم إذا بعثر ما في القبور * وحصل في الصدور ﴾ (٦)

ومما وردت فيه الفواصل القرآنية متفقة الأواخر في الوزن والرويّ ، محدثة نوعاً من الجناس البديع :

﴿ فلا أقسم بالخنّس الجوار الكُنّس ﴾ (٧)

﴿ فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر ﴾ (٨)

﴿ اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق ﴾ (٩)

﴿ قل أعوذ برب الفلق * من شرّ ما خلق ﴾ (١٠)

ومما لجأ فيه القرآن إلى الفواصل الداخلية قوله تعالى :

﴿ لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب والمشركين منفكّين حتى تأتيهم البينة ﴾(١١)

﴿ ويل لكل هُمزة لمزة ﴾ (١٢) .

---

(١) سورة الطارق : الآيتان ١٣ – ١٤ .
(٢) سورة الغاشية : الآية ١٣ .
(٣) سورة الغاشية : الآية ٢٦ .
(٤) سورة الشرح : الآية ٧ .
(٥) سورة ١ – ٣ .
(٦) سورة العاديات : ٩ – ١٠ .
(٧) سورة التكوير : الآية ١٦ .
(٨) سورة الضحى : الآيتان ٩ – ١٠ .
(٩) سورة العلق : الآيتان ١– ٢ .
(١٠) سورة الفلق : الآيتان ١– ٢ .
(١١) سورة البينة : الآية ١ .
(١٢) سورة الهمزة : الآية ١ .

وبـــورد القـــرآن الكـــريم بالقرينة على نسق قرينة سابقة عليها في ترتيب الكلمات مع اتفقا أواخر القرائن في الوزن والروي . ومن ذلك قوله جل وعز :

﴿ وتأكلون التُراث أكلاً لمّاً * وتحبون المال حباً جمّا ﴾ (١) .

﴿ فأثرنَ به نقعاً * فوسطن به جمعا ﴾ (٢) .

يخـــرج القرآن من الفواصل المتوازية إلى المتوازية أو المطرفة ، ثم يعود إلى المـــتوازية ، ويخـــلط بيـــن أنغامها المتنوعة ، وأصواتها المختلفة والمؤتلفة تتخطى هذه المعاني بالقبول لدى المستمع فتضيف إلى جمال المعنى جمال الإيقاع.

وكان الرماني أول من فطن إلى وظيفة الفواصل ، فرأى أنها توجب حسن إفهـــام المعـــاني (٣) ؛ لأنـــه طريق إلى إفهام المعاني التي يحتاج إليها في أحسن صورة يُدَل بها عليها (٤) .

واقتصـــر الباقلاني على أنها يقع بها إفهام المعاني (٥) ، وقال الزركشي : تقع الفاصلة ، عند الاستراحة في الخطاب ، لتحسين الكلام بها (٦) .

وجعل د . أحمد أحمد بدوي لها غايتين :

[١]أداء جزء من معنى الآية ، ينقص ويختل بنقصانها ، أي أنها تكمل معنى الآية.

[٢] إتمام النغم الموسيقي للآية (٧) .

---

(١) سورة الفجر : الآيتان ١٩ – ٢٠ .

(٢) سورة العاديات : الآيتان ٤ – ٥ .

(٣) انظـــر الـــرماني : الـــنكت في إعجاز القرآن ، ص ٨٩ ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، مصر ، دار المعارف ، د.ت .

(٤) انظر المصدر السابق : ص ٩٠

(٥) انظر الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ٢٧٠ ، ط٤ ، مصر ، دار المعارف ،١٩٧٧م .

(٦) انظر الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ٥٤/١ .

(٧) انظـــر د. أحمـــد أحمـــد بدوي : من بلاغة القرآن ، ص ٧٥ ، ٧٨ ، ط٣ ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، د.ت .

وكـــان مـــا جاء به عبد الكريم الخطيب شرحاً لكلام الباقلاني ، واعتراضاً عـــليه ، قال : المراد بقوله : " يقع بها إفهام المعاني " ، أنها تعقيب على المعاني الـــتي تضـــمنها الآيـــة ، وفي هذا التعقيب يُرَى وجه جديد لتلك المعاني ، فتزداد وضوحاً وبياناً (١) .

وإذن يكون من وظيفة الفاصلة تلخيص معنى الآية تلخيصاً يبرز به المعنى المراد منها (٢) ، أو بمعنى آخر هي إشارة مضيئة إلى مركز الثقل في الآية (٣) . وعـــلى هذا فالتعريف الذي عرّف به القاضي أبو بكر الفاصلة ليس تعريفاً جامعاً مانعاً كما يقولون ، إذ إن قوله يلزم منه أن يكون للفاصلة دلالة مستقلة ، تتقابل مع المعنى الذي تحمله الآية التي هي فاصلتها .

وهـــذا ما لا يمكن أن يتحقق في كثير من الفواصل التي هي بعض الآية أو الفواصل التي هي آيات مستقلة بذاتها .

وإذن فـــليس من الحتم اللازم أن تكون وظيفة الفاصلة محصورة في تأكيد معـــنى الآيـــة التي تصحبها أو تلخيص هذا المعنى ؛ أو تقريره ، بل إن الفاصلة وظائف غير هذا (٤) .

ورأى د. الســـيد عبد الغفار أن الفاصلة – إلى جانب ما تضيفه من جمال وروعة في التعبير القرآني – من عوامل إظهار المعنى الوارد في الآية ، وتلاؤمه تمام الملاءمة (٥) .

---

(١) انظـــر عبد الكريم الخطيب : إعجاز القرآن ، ٢٠٦/٢ ، ط١ ، مصر ، مطابع دار الكتاب العربي ، رمضان ١٣٨٣ هـــ ، فبراير ١٩٦٤م .

(٢) انظر السابق نفسه : ٢٠٦/٢ .

(٣) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٤) انظر عبد الكريم الخطيب : إعجاز القرآن ، ٢٠٧/٢ .

(٥) انظـــر د. السيد أحمد عبد الغفار : قضايا في علوم القرآن تعين على فهمه ، ص ٣١٦ ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٤٠٠ هـــ - ١٩٨٠م .

ويتضح من هذا أن الرماني فطن إلى أهم وظيفتين للفواصل ، وهما :

إفهام المعنى .

إبرازه في أحسن صورة

ولكـــنه أتى بهما مبهمتين تحتاجان إلى الإيضاح ، ففعل ذلك د. احمد أحمد بـــدوي ، الـــذي حـــدد الإفهام بجزء من المعاني يكمل المراد من الآيات ، وحدد الحسن بالتنغيم الموسيقي .

وأبـــان الخطيـــب – في تضاعيف إنكاره أقوال الباقلاني – عناصر إتمام المعـــنى ، فكشـــف أنها تأكيد معنى الآية ، أو تلخيصه ، أو تقريره ، ثم لم يكتف بهذه وظائف للفواصل . وانفرد الزركشي بالإشارة إلى استراحة المتكلم او القارئ عندها [1] .

ويـــدور الحديـــث بين الأخنس بن شريق وأبي جهل عن هذا القرآن الذي استمعا إليه ، فملأ قلوبهما روعة ، ونفوسهما إجلالاً ، ولكن ما كان لقلوب ملكتها العصبية أن تترك فيها للتثبت موضعاً ، ولا أن تبقى فيها للإنصات نصيباً .

فمـــا هذا السر الذي يملكه القرآن ، ويتيح له أن يفعل في نفوسهم مؤمنين مؤيديـــن وكافرين معاندين . هذا الفعل العجيب ، فتقف نفوسهم حياله حيرى ذاهلة لا تمـــلك غير الخضوع لبلاغته ، والانقياد لبيانه ، لا تستطيع له مقاومة ولا عليه امتناعاً ، ولا تقدر أن تصد هذا الدبيب الخفي القوي الذي يسري فيها مسرى الدم ، ويملؤها نشوة وإعجاباً ، وحبوراً وارتياحاً ؟

إن القرآن الكريم لم يخرج في مادته الخام عما ألفه العرب في لغتهم : فمن حروفها ركبت كلماته ، ومن كلماتها ألفت جملة آياته .. فليس في مفردات القرآن الكـــريم جديد لم تعرفه العرب في موادها وأبنيتها ، وليس في تراكيبه ما لم تعرفه العرب في طرائقها ، وتأخذ به في مذاهبها .. ومن ثم فلا نظنه صحيحاً ذلك الذي

([1]) انظر الفواصل : إعجاز القرآن ، د. حسين نصار ، ص ١٩٦.

انتهى إليه الباقلاني – رحمه الله – وهو من العلماء الأفذاذ الذين وقفوا جل حياتهم على البحث في وجوه إعجاز القرآن وأسراره ، فانتهى إلى أن القرآن الكريم ليس من قبيل النثر الذي عرفته العرب ، ولا هو من قبيل الشعر الذي تفننوا فيه وألقوه ، ولا هو من قبيل سجع الكهان الذي تعودوه ، وإنما هو أسلوب متميز خارج عن المعهـود من نظم الكلام عند العرب ، وجرى في أثره د. طه حسين الذي لم ير القـرآن شـعراً ولا نثراً وإنما هو قرآن .. جنس قائم بذاته ، لا يدانيه جنس أدبي آخر ولا يضارعه .

فالقرآن الكريم ، كتاب العربية الأكبر ، كما وصفته بنت الشاطئ لم يخرج عن المعهود من نظم الكلام عند العرب ، وإنما هو يتفق مع كلام العرب : شعرهم ونـثرهم فـي هـذه المادة الخام التي استقى منها مفرداته ، وامتاح منها جمله ، ويختـلف عن كلامهم اختلافاً بيناً في هذه الروح التي نفخها الله فيه ، فكان كلاماً حياً،يحيي النفوس،ويوقظ القلوب ﴿ ***وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا*** ﴾ (١)، هذه الـروح التي أعجزت الماديين أن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ،هي التي أعجزت الجن والأنس أن يأتوا بشيء من مثل القرآن،ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ! (٢).

ونـريد الآن أن نعرض بعض الفواصل المتوازية التي يتحقق فيها الوزن دون الـروي ، مع ملاحظة أن هذا اللون أقل شيوعاً من اللون الأول ، وقد نلحظ أن التعـبير القـرآني يصحب ذلك في بعض المواضع بتكرار أصوات سابقة أو استعمال أصوات متقاربة المخارج . ومن ذلك قوله تعالى :

﴿ ***أنَّا صببنا الماء صبًّا * ثم شققنا الأرض شقا*** ﴾ (٣)

﴿ ***كلا إذا دكت الأرض دكا دكّا وجاء ربك والملك صفًّا صفًّا*** ﴾ (٤)

---

(١) سورة الشورى : الآية ٥٢ .

(٢) انظر د. علي عبد المنعم : الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، ص ١٠ ، بملحق الجمعة ، صفحة الأدب بجريدة الأهرام ، يوم ١٢ مايو ٢٠٠٠م .

(٣) سورة عبس : الآيتان ٢٥ – ٢٦ .

(٤) سورة الفجر : الآيتان ٢١ – ٢٢ .

﴿ في صحف مكرمة مرفوعة مطهّرة ﴾ [1]

﴿ ونمارق مصفوفة وزرابيُّ مبثوثة ﴾ [2]

﴿ ويوم يكون الناس كالفراش المبثوث وتكون الجبال كالعهن المنفوش ﴾[3]

﴿ يوم ينفخ في الصور فتأتون أفواجا وفتحت السماء فكانت أبوابا ﴾ [4]

﴿ وإذا البحار سجّرت وإذا النفوس زوجت ﴾ [5]

﴿ وما أدراك ما الطارق النجم الثاقب إن كلُّ نفس لَمَّا عليها حافظ ﴾ [6]

﴿ يومئذ تُحدِّثُ أخبارها بأنّ ربّك أوحَى لها ﴾ [7]

﴿ وإنّ عليكم لحافظين كراماً كاتبين ﴾ [8]

والتعـــبير القــرآني حين يستعمل هذه السمة في الفواصل لا يكتفي بمجرد التشـــابه فـــي حروف الروي ، ولكنك تقع فيه على وسلة مصاحبة للروي هي ما يمكن أن نسميها " التشابه المقطعي " ، فالفواصل التي لا تتفق في الوزن تتفق في أكـــثر المقاطع ، ويقع الخلاف بينها في مقطع واحد غالباً لتحقيق التنوع النغمي . فمن ذلك قوله تعالى : ﴿ إنهم كانوا لا يرجون حسابا * وكذّبوا بآياتنا كذّابا ﴾[9] .

فالقرينـــتان تنـــتهيان بـــلفظين مشتركين في الروي دون الوزن ، والتعبير القرآني يحقق في هذا النوع لوناً من التناسب أو التشابه المقطعي ، فاللفظة الأخيرة

---

(1) سورة عبس : الآيتان ١٤ – ١٥ .

(2) سورة الغاشية : الآية ١٦ .

(3) سورة القارعة : الآيتان ٤ – ٥ .

(4) سورة النبأ : الآيتان ١٨ – ١٩ .

(5) سورة التكوير : الآيتان ٦ –٧ .

(6) سورة الطارق : الآيات ٢ –٤ .

(7) سورة الزلزلة : الآية ٤ .

(8) سورة الانفطار : الآية ١١ .

(9) سورة النبأ : الآيتان ٢٧ – ٢٨ .

من القرينة الأولى تتكون من مقطع قصير [صامت + صائت قصير] هو [جـِ] ومقطــع طويــل [صـــامت + صائت طويل] هو [س] ، ثم مقطع طويل آخر [صـــامت + صائت طويل] هو [با] واللفظة الأخيرة من القرينة الثانية تشترك مـــع الــلفظة الأولى في المقطعين الأخيرين ، فكلا المقطعين الأخيرين في الثانية طويــل يــتكون مـــن [صامت + صائت طويل] ، وهما [ذا] [با] ، وتختلف اللفظـــتان [حسابا] و [كذابا] في المقطع الأول فقط ، فهو في الثانية [طويل] ويـــتكون مـــن صامت + صائت قصير + صامت [كِ – ذْ] وفي الأولى قصير [جـِـ] . أي أن الـــزيادة طفيفة . وهي تقع في زيادة صوت صامت في اللفظة الـــثانية بعد الصائت القصير ، ولعل هذا يفسّر عدول القرآن الكريم عن استعمال المصدر الشائع للفظة كذّب وهو [تكذيب] واستعمال [كِذّابا] بدلا منه .

وقد يحدث العكس فتكون الزيادة في اللفظة الأخيرة من القرينة الأولى كما فـــي قوله تعالى : ﴿ *إلا حميماً وغساقاً * جزاء وفاقا* ﴾ (1) .فاللفظة الأخيرة من القريـــنة الأولى تـــتكون من ثلاثة مقاطع طويلة ، والثانية تتكون من مقطع قصير ومقطعين طويلين .

ومـــن الإعجـــاز فـــي التعـــبير القرآني أن تختلف الكلمة الأخيرة من كلتا القرينـــتين فـــي الوزن ، ولكنهما تتفقان اتفاقاً تاماً في المقاطع ، من ذلك قوله جل وعز : ﴿ *الذي جمع مالاً وعدّده * يحسب أنّ ماله أخلده* ﴾ (٢) .

فالـــلفظة الأخيرة من القرينة الأولى تتألف من : مقطع طويل [عَ – دْ] ، ومقطـــع قصـــير [دَ-] ثم مقطع طويل [دَ – هْ] ، واللفظة الأخيرة من القرينة الـــثانية تتألف من مقطع طويل هو [أَ – خْ] ومقطع قصير هو [لَ –] ثم مقطع طويـــل [دَ ه] . والمقطعان الطويلان في كلتا القرينتين مقلان ، وليس وراء ذلك تطابق في المقاطع .

---

(١) سورة النبأ : الآيتان ٢٥- ٢٦ .

(٢) سورة الهمزة : الآيتان ٢ -٣ .

ومــثل هــذه المطابقــة التامة تجدها في قوله تعالى ﴿ *إذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها* ﴾ (١) .

فالكلمتان الأخيرتان في القرينتين الأولى والثانية تتألف كل منهما من أربعة مقاطع :

طويل مقفل + طويل مفتوح + قصر + طويل مفتوح

[زِ – لْ / زا / لَ – / ها] [أ – ثْ / قا / لَ – / ها]

ومن ذلك قوله تعالى :

﴿ *إنه هو يُبْدِئُ ويُعيد * وهو الغفور الودود* ﴾ (٢) .

[يـُ / عيد /] [وَ – / دود] في حالة الوقف ولابدّ منه في السجع .

وقــليلاً ما تَزيد إحدى الفاصلتين في القرينتين مقطعاً كاملاً عن الأخرى ، وذلك متحقق في نحو قوله تعالى:﴿*وجوه يومئذ مُسفرة * ضاحكة مستبشرة* ﴾(٣)

[مُ – سْ / فِـ – / رَ – ةْ] [مُ – سْ / تَ –بْ / شِ – / رَ – ه]

فقد زادت الكلمة الثانية مقطعاً طويلاً كاملاً [تَ – بْ] ولا يخفى أنّ لهذه الزيادة مغزاها وهي تصوير الاستبشار [الزائد] الذي يصيب وجوه المؤمنين .

ونلاحــظ عدم التقيد بوزن ولا رويّ في الفواصل ، ولكن التعبير القرآني يكســب الفواصــل قــدراً كبيراً من الانضباط الموسيقي يتمثل في إتقان المقاطع وتطابقها تطابقاً تاماً في كثير من الأحيان أو تناسبها وتشابهها في أحايين أخرى .

فمــن الفواصــل الــتي اتفقــت مقاطعها وتطابقت تطابقاً تاماً قوله تعالى ﴿ *وجعلــنا نومكــن سُباتا * وجعلنا الليلَ لباسا * وجعلنا النَّهارَ مَعَاشًا * وبنينا فوقكم سَبْعًا شِدَادا* ﴾ (٤) .

---

(١) سورة الزلزلة : الآيتان ١ – ٢ .
(٢) سورة البروج : الآيتان ١٣ – ١٤ .
(٣) سورة عبس : الآيتان ٣٩ – ٤٠ .
(٤) سورة النبأ : الآيات ٩ – ١٢ .

فكل لفظة في نهاية القرائن السابقة تتطابق مقاطعها تطابقاً كاملاً على النحو الآتي:

سباتاً : [سُ - / با / تا /] [قصير + طويل + طويل]

لباسا : [لِ - / با / سا] [قصير + طويل + طويل]

معاشا : [مَ - / عا / شا] [قصير + طويل + طويل]

شدادا : [شِ / دا / دا] [قصير + طويل + طويل]

وهذا انضباط في [الكمّ] النغمي عن وحدة الوزن والروي .

ومن الفواصل التي تقاربت فيها المقاطع وتناسبت دون أن تتطابق تطابقاً كاملاً قوله تعالى﴿ ***لنخرج به حَبّاً ونَبَاتا * جنات ألفافا *إن يومَ الفصلِ كانَ ميقاتا*** ﴾[1].

نباتا [ن - با / تا] [قصير + طويل مفتوح + طويل مفتوح]

ألفافا : [أل / فا / فا] [طويل مقفل+ طويل مفتوح + طويل مفتوح]

ميقاتا : [ميـــ / قا / تا] [طويل مفتوح+طويل مفتوح + طويل مفتوح]

فالاختلاف يسير ، وربما عمد إليه القرآن تحقيقاً للتنوع الموسيقي .

استعمال التعبير القرآني البليغ لهذا النوع من المقاطع المفتوحة للتعبير عن لونٍ آخر من المعاني يقول عز من قائل : ﴿ ***يومئذ يتذكر الإنســــان وأنــى لـه الذكرى * يقول يا ليتني قدمت لحياتي*** ﴾ [2] .

هذا التعبير عن موقف الندم الذي يصيب الإنسان ، عـــبرت عنـــه اللغـة القرآنية بهذه المقاطع المفتوحة :

يـَ - و / مَ - / ئِـ - / ذِ - ن : يـَ - / تَ - / ذَ - ك / كَ- / رُ - ل
/ إِ - ن / سا / نُ - / وَ - / أَ - ن / نـــى / لَ - هـــُ - ذ / ذِ - ك / رى /

([1]) سورة النبأ : الآيات ١٥ - ١٧ .

([2]) سورة الفجر : الآيتان ٢٣ - ٢٤ .

يـ - / قو / لُ - / يا / لَ ى / ت - / نى / قَ - د / دَ - م / تُ - / حَ - / يـا / تى / .

فالمقاطع المقفلة أيضاً لا تزيد على ثلث المقاطع في هذه الآية الكريمـــة ، وسائرها مقاطع مفتوحة . توالت المقاطع الطويلة على النحو التالي [سا / رى / قو / يا / نى / يا / تى /] ، وكأنها نوح النادم الآسي على ما فرط في جنب الله . [يا / نى / يا / تى /] يتراوح المد بالألف مع المد بالياء ليصور حالـــة الجــزع والندم التي يرتفع فيها الصوت المتحسر ، ثم لا يلبث أن يتراخى وينحدر ، ليعــود فيرتفع ممتداً إلى أعلى ويتراخى منخفضاً إلى أسفل .

وبين هذه المقاطع الطويلة المفتوحة يرد مقطعان مقفلان في قوله [قد مت] [قَ - د / دَ - م / تُ - /] ، يعبران عن سبب الندم الـــذي يتذكـــره الإنســـان فيضغط عليه ليقرع نفسه به ، ولتحقيق ذلك كرر القرآن الكريم الـــدال المجـــهور الذي ينحبس الهواء انحباساً تاماً حال النطق به ، بأن يلتقي طرف اللسان بـــأصول الثنايا العليا مدة من الزمن ، ثم ينفصل العضوان انفصالاً فجائيـــاً ليحـــدث هـــذا الصوت [١] فيكون خير تعبير عن هذا الضغط المتتابع على ما كـــان ينبغـــي أن [يقدمه] لحياته .

وربما استعملت هذه المقاطع المفتوحة في لونٍ آخر من التعبير الهادئ الذي تطرب له النفس ، وتترنم به كما في قوله تعالى ﴿ ***وجوه يومئذ ناعمة * لسـعيها راضية * في جنة عالية * لا تسمع فيها لاغية * فيها عين جارية * فيها سُـررٌ مرفوعة * وأكوابٌ موضوعة * ونمارقُ مصفوفة * وزرابيُّ مبثوثة*** ﴾ [٢] .

هذه المقاطع المفتوحة التي تنتهي بصوائت طويلة تعبر عن هـــذا النعيـــم الهادئ الذي تتعدد فيه وسائل المتعة والراحة ، والتي نجحت هذه " المدّات " فـــي تصويرها إلى حدٍ كبير : [جو - نا - ها - را - عا - لا - ها - لا ها - جا - فو - وا - ضو - ما - فو - را - ثو] .

---

(١) انظر د. محمود السعران : علم اللغة ، ص ١٦٨ .

(٢) سورة الغاشية : الآيات ٨ - ١٦ .

ويعبر القرآن الكريم بالمقاطع [المقفلة] عن معنى العقاب الصارم الذي ينزل بالظالمين الكافرين الجاحدين نعمة الله وفضله في قوله تعالى ﴿ فصبَّ عليهم ربك سوط عذاب ﴾ (١) . .

[صَ – ب] – [لَ – ى] – [هـِ – م] – [رَ – ب] – [سَ – و]

وهذا التقطيع يكاد يبرز لنا كيف ينصب عليهم العذاب انصباباً في شدة وعنف وتوالٍ ، وتكرار ، وتتفق المقاطع السابقة اتفاقاً تاماً في نوع المقطع وتكراره . وعبر القرآن الكريم بهذه المقاطع المقفلة عن الحزم القاطع والجدّ الفاصل الذي لا مجال فيه لتهاون ولا تجوّز في قوله تعالى :

﴿ إنه لقول فصل * وما هو بالهزل ﴾

[اِ – نْ – قَ – وْ – لُ – ن – فَ – ص – لُ – نْ – بِ – لْ – هـَ – ز]

وكلها من المقاطع المقفلة الطويلة ، وهي حادة حاسمة في موقف الجدّ والفصل ، وهي خير تعبير عنه . واستعمل القرآن مقطع مفتوح ينتهي بصائت طويل وسط هذه المقاطع المقفلة هو [ما] يعبر عن موقف النهي العام الشامل للهزل (٢) .

ويعمد القرآن في بعض المواضع إلى زيادة هاء السكت على بعض الكلمات رعاية للفاصلة ، وتحقيقاً للنسق الموسيقي دون أي تأثير في المعنى ، كما نجد ذلك في قوله تعالى ﴿ فأمه هاوية * وما أدراك ما [هيه] * نار حامية ﴾ (٣) .

ولسنا نجد شيئاً مما التزمته الفواصل القرآنية يصلح أن يكون قافية ، فالواو والميم في الشعر لا تقفو الياء والنون ، وكذلك لا يكفي للقافية أن تعتمد على المد

(١) سورة الفجر : الآية ١٣ .

(٢) انظر د. محمد أحمد نحلة : لغة القرآن الكريم في جزء عم ، ص ٣٦١ ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨١م .

(٣) سورة القارعة : الآيات ٩ – ١١ .

الضـــيق دون نظر إلى ما بعده من بين الشعر ، فكلمة [أمين] مثلاً لا تقفو كلمة [إدريس] ، ولو كانت الياء قبل الآخر في كل منهما ولا يمكن قبول إحدى هاتين الكلمتين لتقفو كلمة مثل [نوح] على رغم ضيق المد في هذه وتلك .

وكذلـــك لا يكفـــي القافية أن يكون الحرف الأخير ألفاً مطلقة ، إذا اختلفت حـــركات ما قبلها وسكناته ، فلا يعد من التقفية أن تتوالى كلمات مثل : [عجبا – همســـا – تسليما – كثيرا – أصيلا – عزيزا – كما في سورة الأحزاب . ومغزى كذل ذلك أن مطالب الفاصلة تختلف اختلافاً تاماً عن شروط القافية .

ومع ذلك تأتي الفاصلة في نهاية الآية لتحفف للنص جانباً جمالياً لا يخطئه الذوق السليم ؛ لأننا مهما يكن من شيء نحس أنها تضفي على النص قيمة صوتية منـــتظمة ينقســـم سياق النص بها إلى وحدات أدائية تعد معالم للوقت والابتداء ، وتتضافر مع الإيقاع ، فينشأ من تضافرهما أثر جمالي لا يبعد كثيراً مما نحسه من وزن الشـــعر وقافيـــته ، ولكـــن هذا الأثر يمتاز عن ذلك بالحرية من كل قيد مما تفرضه الصنعة على الوزن والقافية .

ولأمـــرٍ ما كان الوقف على رؤوس الآي سنة إلاّ أن يفسد به المعنى ، ذلك أن الوصـــول بالقـــراءة إلى فاصـــلة الآية يتفق في الأغلب الأعم مع طاقة النفس الواحـــد لدى القارئ ، فيقف القارئ عند الفاصلة ليتزود بزاد نفس جديد ، وليحس عند الفاصلة بأنه يقف لدى معلم من معالم السياق المتصل .

والفاصلة بتركيب الآية التي ختمت بها إحدى علاقتين :

[١] فقـــد تكـــون الفاصلة جزءاً من تركيب الآية مكملاً لبنيتها ، فلا يتصور تمام معـــنى الآية إلا به كما في قوله تعالى ﴿ ***واذكروا إذ جعلكم خلفاء من بعد عاد وبوّأكم في الأرض تتخذون من سهولها قصوراً وتنحتون الجبال بيوتا فاذكـــروا آلاء الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين قال الملأ الذين استكبروا مـــن قومه للذين استضعفوا لمن آمن منهم أتعلمون أن صالحاً مُرسَلٌ مِنْ رَبِّـــه قـــالوا إنّا بما أرسل به كافرون فعقروا الناقة وعتوا عن أمر ربهم***

فقــالوا يــا صالحُ ائتنا بما تعدنا إن كنت من المرسلين فأخذتهم الرّجفة فأصــبحوا في دارهم جاثمين فتولّى عنهم وقال يا قوم لقد أبلغتكم رسالة ربي ونصحت لكم ولكنْ لا تحبون الناصحين ﴾ (١) .

فكــل آيــة مما سبق تنتهي بكلام ذي علاقة ، سواء من حيث التركيب أو الأسلوب بما سبق بقية الآية ، فلا تكاد الآية تستغني عنه دلالياً لشدة الارتباط بينه وبين بقية أجزائها .

[٢] وقــد تأتي الفاصلة بعد تمام المعنى ، فتكون تذييلاً للآية كالتعليق أو التعقيب عــلى محــتواها كالذي نجده في قوله تعالى ﴿ ***ولقد صدقكم الله وعده إذ تحســونهم بإذنــه حتى إذا فشلتم وتنازعتم في الأمر وعصيتم من بعد ما أراكــم مــا تحبون منكم من يريد الدنيا ومنكم من يريد الآخرة ثم صرفكم عــنهم ليبتــليكم ولقــد عفــا عنكم [والله ذو فضل على المؤمنين * إذ تصــعدون ولا تلْوُون على أحدٍ والرّسُولُ يدْعُوكُمْ في أخراكم فأثابكم غماً بغمّ لكيلا تحزنوا على ما فاتكم ولا ما أصابكم [والله خبيرٌ بما تعملون * ثــم أنــزل عــليكم من بعد الغَمّ أمنة نُعاساً يَغشى طائفةً منكم وطائفة قد أهمــتهم أنفســهم يظنون بالله غيرَ الحقّ ظنّ الجاهلية يقولون هل لنا من الأمــر من شيء قلْ إنّ الأمر كُلّهُ لله يخفُون في أنفسهم مَا لا يُبدُون لك يقولــون لــو كان لنا من الأمر شيءٌ ما قُتلنا هَهُنا قل لو كنتم في بيوتكم لبرز الذين كُتِبَ عليهم القتلُ إلى مضاجعهم وليبتلي اللهُ ما في الصدور * إن الذين تولوا منكم يوم التقى الجمعان إنما استزلهم الشيطان ببعض ما كسبوا ولقد عفا الله عنهم إن الله غفورٌ حليم*** ﴾ (٢) .

فقوــله تعــالى ﴿ ***والله ذو فضل على المؤمنين*** ﴾ وقوله ﴿ ***والله خبير بما تعمــلون*** ﴾ ، ثــم قوله ﴿ ***والله عليم بذات الصدور*** ﴾ ، وكذلك ﴿ ***إنّ الله غفورٌ***

---

(١) سورة الأعراف : الآيات ٧٤ – ٧٩ .

(٢) سورة آل عمران : الآيات ١٥٢ – ١٥٥ .

حـليمٌ ﴾ ، إنما جاء تمام المعنى ، فكان في موقع التذييل من الآية فأكسبها جمالاً وحدد معالمها وميزها عن غيرها وأبرز ما تمتاز به من مضمون خاص .

والملاحـظ أن هناك انسجاماً وتآلفاً بين مضمون الآية ومضمون التذييل ، فـليس في القرآن آية يدعو مضمونها إلى العقاب وتذييلها إلى المغفرة والرحمة ، وليس فيه من آية تتضمن رضواناً من الله ينتهي تذييلها بالوعيد وشدة العقاب وهلم جرا ، ولكن الفواصل مع ذلك توقيفية ،فقد يتحقق في اللفظ تمام المعنى وحروف الفاصلة ، ولكنه مع ذلك لا يعد من الفواصل .

وقد تكون الفاصلة دون تمام المعنى ، وقد تحقق بها جرس ما يحيط بها من الفواصل ، كالذي في سورة البقرة من قوله تعالى ﴿ ***ذلك الكتابُ لا ريبَ فيه هدى للمتقين * الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة وممّا رزقناهم ينفقون * والذين يؤمـنون بمـا أُنزل إليك وما أُنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون * أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون*** ﴾ [1] .

فـالذين يؤمـنون بالغيب صفة للمتقين ، ومعنى ذلك أن المعنى لم يتم عند الفاصلة الأولى ؛ لأن الصفة تخصص الموصوف ، وه بدونها عام يحتاج إلى هذا التخصيص . فإن قلت إن " الذين يؤمنون بالغيب " مبتدأ خبره " أولئك على هدى مـن ربهم " ،فالفاصلة في الآيتين الثالثة والرابعة جاءت قبل تمام المعنى ؛ لأنهما جاءتا قبل استكمال الخبر ، فالآيات شاهد على هذه الظاهرة كيفما كان الإعراب .

ومعـنى هذا أن الصلة غير مطردة بين الفاصلة وتمام المعنى ، وللفاصلة قيمـة صـوتية ذات وظيفة مهمة تراعي في كثير من آيات القرآن ، وربما أدت رعايتها إلى تقديم عنصر أو تأخيره من عناصر الجملة .

وفي القرآن الكريم فإن أحد الأسباب يمكن أن يوصف بأنه "رعاية الفاصلة" قارن من ذلك ما يلي :

---

(1) سورة البقرة : الآيات ٢ – ٥ .

رتبة أصلية	رتبة من أجل الفاصلة
١ – وينفقون مما رزقناهم	﴿ ومما رزقناهم ينفقون ﴾ [البقرة ٣]
٢ – وهم يوقنون بالآخرة	﴿ وبالآخرة هم يوقنون ﴾ [البقرة ٤]
٣- وكانوا يظلمون أنفسهم	﴿وأنفسهم كانوا يظلمون﴾ [الأعراف ١٧٧]
٤ – ﴿ فلا يؤمنون إلا قليلا ﴾	﴿ فقليلاً ما يؤمنون ﴾
[البقرة ٨٨ ، النساء ٤٦ ، ١٥٥]	[البقرة ٨٨ ، النساء ٤٦ ، ١٥٥]

لاحظ على وجه الخصوص رقم [٤] فإنك واجد فيه شاهدين من القرآن اشتملا على ألفاظ بعينها اختلفت رتبتها في أحدهما عنها في الآخر رعاية للفاصلة.

وقد يتجاوز التقديم والتأخير رتبة الألفاظ إلى رتبة الأحداث التاريخية ، فيتم تغيير تتابع الأحداث لرعاية الفاصلة ، كما في قوله تعالى ﴿ ***إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح والنبيين من بعده وأوحينا إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحق ويعقوب والأسباط وعيسى وأيوب ويونس وهارون وسليمان وآتينا داود زبورا * رسلاً قد قصصناهم عليك من قبلُ ورسلاً لم نقصصهم عليك وكلّم الله موسى تكليما*** ﴾ (١) . فانظر كيف تقدم عيسى على سلفه وتقدم سليمان على داود ، وكيف تقدم معاً على موسى رعاية للفاصلة . بل حتى عند التفصيل المشتمل على شيء من الطباق نجد ﴿ ***ففريقاً كذّبتم وفريقاً تقتلون*** ﴾ (٢) . بدلاً من " ففريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون " وكذلك : ﴿ ***قال سننظر أصَدَقتَ أم كنت من الكاذبين*** ﴾ (٣) بدلاً من " أم كَذَبْتَ " وأيضاً : ﴿ ***قال نكّروا لها عرشها ننظر أتهتدي أم تكون من الذين لا يهتدون*** ﴾ (٤) بدلاً من " أم لا تهتدي " أو " أم لا " كل ذلك يدل على أن للفاصلة قيمة صوتية ذات وظيفة معينة في القرآن الكريم وهذه الوظيفة جمالية تستحق الرعاية ولو تعارضت رعايتها مع بعض أنماط التراكيب النحوية .

---

(١) سورة النساء : الآيتان ١٦٣ – ١٦٤ .
(٢) سورة البقرة : الآية ٨٧ .
(٣) سورة النمل : الآية ٢٧ .
(٤) سورة النمل : الآية ٤١ .

فمــن المقــرر في القواعد أن الألف تنوب نع التنوين الذي بعد الفتحة عند الوقــف ، في قوله تعالى ﴿ *فلا يؤمنون إلا قليلا* ﴾ [1] ؛ ولأن التنوين االذي نابت عــنه الألف لا يجتمع مع أداة التعريف [ال] خلت النصوص العربية من الجمع بينهما حتى في قوافي الشعر ؛ لأن الألف التي تجامع [ال] في قوافي الشعر ألف إطلاق ، وليست ألف إبدال أو تعويض .

ومــع ذلك تأتي ألف الإبدال في القرآن في كلمات اقترنت بأداة التعريف ، وكانت الألف في هذه الحالة لرعاية الفاصلة ، كما في قوله تعالى :

١ - ﴿ *وتظنون بالله الظنونا* ﴾ [2]

٢ - ﴿ *يا ليتنا أطعنا الله وأطعنا الرّسولا* ﴾ [3]

٣ - ﴿ *إنا أطعنا سادتنا وكبراءنا فأضلونا السبيلا* ﴾ [4]

ومعنى هذا أن الفاصلة القرآنية لا تدل بالضرورة على تمام المعنى ، ومن ثم يصبح وظيفتها في القرآن غير نحوية ولا دلالية .

أغلب الظن أن الغرض من الفاصلة جمالي صرف ، وإن توافقت أحياناً مع تمــام المعنى ، فالذي يبدو للوهلة الأولى عند النظر إلى الفاصلة أنها قيمة صوتية جمالية ترتبط أشد الارتباط بموسيقى النص القرآني ، كما ارتبط الإيقاع بذلك من قبــلها [5] . فالتقضــية تأتي في الشعر للدلالة على انتهاء الصيغة الأولى – والتي ســوف تتكرر – وكأن الشطر الأول هو الميزان المعطى للمتلقي ليقيس عليه الآتي من الشعر .

---

(1) سورة البقرة : الآية ٨٨ ، والنساء : الآية ٤٦ ، ١٥٥ .

(2) سورة الأحزاب : الآية ١٠ .

(3) سورة الأحزاب : الآية ٦٦ .

(4) سورة الأحزاب : الآية ٦٧ .

(5) انظــر د. تمام حسان : البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، ص ٢٨٥ .

ونلاحـــظ هنا أن التقفية لم تقف عند الشعر ، إنما أصابت النثر فيما يعرف بـــــ [الســـجع أو الفواصـــل ثم التجنيس بأنواعه] ، ويعني هذا أن الناظم الأول لموسيقى اللغة لم يفرق بين النثر وبين الشعر ، إنما أعطى بمرور الوقت درجات في التقفية ، خففها مع النثر ، وأحكمها مع الشعر ؛ لأنها تقوم بوظيفة موسيقية في النـــثر والشعر على السواء . يجذب الانتباه ، ويساعد على الحفظ والرواية . وهنا نســـتطيع القول بأن " الصيغة التعبيرية " هي أصل الإنشاء الفني ، أخذت أشكالاً محـــددة فـــي الشـــعر ، وأشكالاً مفتوحة في النثر ، وهي تمثل الأساس الصوتي والوزن الشعري ، في عمود الشعر العربي (١) .

إن مـــا ســـبق يخضع لعملية ذهنية استنتاجية ، تفسر نشأة موسيقى الشعر العربي ، وشكل القصيدة ، وعمود الشعر وهي في – عمقها – بحث عن النموذج الأول الذي كتب الشاعر التالي نصاً كاملاً ، على غراره ؛ لأن الأمر لا يقف عند مجرد " الصيغ التعبيرية " والأوزان والقوافي المتدرجة " ؛ لأن القصيدة العربية لم تترك هذا القالب مجرداً ، مفصولاً عن النشاط الذهني والعاطفي للشاعر وللمتلقي على السواء .

فإن " الغناء احتياج " و" الشعر المغنى " يحقق هذا الاحتياج ويشبعه . لهذا كـــان " الإيقاع " و " الوزن " جوهر هذا الأداء الغنائي الشعري ؛ لأنه قادر على إعادة التوازن للشاعر وللمتلقي ، في لحظات تلبية احتياجاته العاطفية والذهنية .

وكان – من هنا – التغني بكل شيء في حياة العربي (٢) ، ذَمَّ بعض العلماء الســـجع وحـــاول نفيه من القرآن الكريم ، في حين أن بعضهم الآخر لم يَرَ ذلك ، وقال بوجوده في الكتاب العزيز مع استعمال مصطلح "الفاصلة" بدلاً من "السجع" .

ويـــدل السجع على عناية العرب بألفاظها ؛ لأنها لما كانت عنوان معانيها ، وطـــريقاً إلى إظهار أغراضها ومراميها أصلحوها ورتبوها ، وبالغوا في تجبيرها

---

(١) انظر ابن منظور : لسان العربي ، مادة [شعر] ، دار المعارف ، د.ت .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٨٥ .

وتحسينها ؛ ليكون ذلك أوقع لها في السمع ، وأذهب بها في الدلالة على القصد ، ويرى ابن جني أن السجع يؤدي إلى سرعة الحفظ للمثل لوجود الرنين الموسيقي فيه . قال : " ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً لذَّ سامعه فحفظه ، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به ، ولا أنقت لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه ، وإذا لم تحفظه لم تطالبْ أنفسها باستعمال ما وضع له ، وجى به من أجله " [1] .

والأصل في السجع الاعتدال في مقاطع الكلام ، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء ، والنفس تميل إليه بالطبع . وشرط السجع الحسن أن يصفى من الغثاثة ، وأن يكون اللفظ تابعاً للمعنى [2] ، وهو كما قال عبد القاهر : " ولن تجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وآخراً ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد ما لك تكتسِ إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فإما أن تضع في نفسك أنه لابد من أن يجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين ، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم " . وقال أيضاً : " لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستعاره وساق نحوه ،وحتى تجده لا تبتغي به بديلاً،ولا تجد عنه حولا "[3].

واهتم ابن سنان الخفاجي أيضاً بالتركيز على خلو السجع من التكلف ، وعبّر عن ذلك بقوله : " والمذهب الصحيح أن السجع محمود إذا وقع سهلاً متيسراً بلا كلفة ولا مشقة ، وبحيث يظهر أنه لم يُقصد في نفسه ، ولا أحضره إلا

---

(1) انظر ابن جني : الخصائص : 1/216 ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، 1376 هـ - 1952م .

(2) انظر أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية ، 2/148 .

(3) انظر عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 10 ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة 1960م .

صـــدق معـــناه دون موافقة لفظه ، ولا يكون الكلام الذي قبله إنما يتخيل لأجله ، وورد ليصير وصلة إليه " (١) .

وإذا كـــان عـــبد القاهر وابن سنان قد ركّزوا على أهمية ابتعاد السجع عن التكـــلف ، وأن تكـــون المعـــاني مرسلة على سجيتها ، فإن ابن الأثير توقف أمام الحديـــث ع نسر خاص بالسجع ، قال عنه : " واعلم أن للسجع سراً هو خلاصته المطلوبة ، فإن عُرى منه فلا يعتد به أصلاً ، وهذا شيء لم ينبه عليه أحد غيري ... والذي أقول في ذلك هو أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة عـــلى معـــنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها ، فإن كان المعنى فيهما سواء فـــذاك هـــو التطويل بعينه ؛ لأن التطويل إنما هو الدلالة على المعنى بألفاظ يكن الدلالـــة عليها بدونها ، وإذا وردت سجعتان يدلان على معنى واحد كانت إحداهما كافية في الدلالة عليه . وجلّ كلام الناس المسجوع جارٍ عليه " (٢) .

وهـــناك شـــروط وضعها علماء البلاغة تؤدي إلى جمال السجع وحسنه ، وتـــبعده عن التكلف (٣) ، وقد جمع تلك الشروط يحيى العلوي ، وقدم لها بقوله : إن المقصود بالتسجيع في الكلام إنما هو اعتدال مقاطعه وجريه على أسلوب متفق ؛ لأن الاعتدال مقصد من مقاصد العقلاء ، يميل إليه الطبع ، وتتشوق إليه النفس ، لكنه لا يحسن كل الحسن ، ولا يصفو مشربه إلا باجتماع شرائط أربعة " . ويمكن تقديم تلك الشرائط على النحو الآتي :

[١] ويرجع الشرط الأول إلى المفردات ، وهي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة المـــذاق رطبة طنّانة ، صافية على السماع حلوة طيبة رنانة ، تشتاق إلى

---

(١) انظـــر ابـــن ســـنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ١٧١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٠٢ هـــ - ١٩٨٢م .

(٢) انظـــر ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ١٩٨/١ ، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٤١١هـــ - ١٩٩٠م .

(٣) انظر د. محمود سليمان ياقوت:علم الجمال اللغوي [المعاني - البيان - البديع]، ٢٨٦/١ ، وما يليها، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٥م ، الإسكندرية .

سـماعه الأنفس ،ويلذ سماعها على الآذان ، مجنبة عن الغثاثة والرداءة ، ونعـني بالغـثاثة والرداءة أن الساجع يصرف نظره إلى مؤاخاة الأسجاع وتطـابق الألفاظ ، ويهمل رعاية حلاوة اللفظ ، وجودة التركيب وحسنه ، فعند هذا تمسه الرداءة ، وتفارقه الحلاوة .

[٢] ويـرجع الشـرط الثاني إلى التركيب ، وهي أن تكون الألفاظ المسجوعة في تركـبها تابعة لمعناها ، ولا يكون المعنى فيها تابعاً للألفاظ ، فتكون ظاهرة الـتمويه وباطنة التشويه ، والمقصود بذلك أنك إذا أردت أن تصوغه بلفظ مسـجوع ولم يواتك ذلك ، ولا سمحت قريحتك به إلا بزيادة في ذلك اللفظ أو نقصـان منه من غير حاجة إلى ذلك النقصان وتلك الزيادة ، وإنما تأتي بالـزيادة والنقصـان مـن أجل تسوية السجع وإظهار جوهره لا من أجل المعـنى ، فمـا هـذا حاله هو الذي يذم من التسجيع ويقبح ، لما فيه من إصلاح اللفظ دون المعنى ، ولما فيه التكلف والتعسف المستغنى عنه ، فأما إذا كان من غير تكلف فإنه يأتي في غاية الحسن .

[٣] أن تكـون المعاني الحاصلة عن التركيب مألوفة غير غريبة ولا مستنكرة ولا ركيكـة مستبشـعة ؛ لأنها إذا كانت غريبة نفرت عنها الطباع وكانت غير قابلة لها ، وإذا كانت ركيكة مجتها الأسماع ، فكل واحدة من السجعتين دال عـلى معـنى حسن بانفراده ، لكن انضمام إحداهما إلى الأخرى هو الذي ينافر من أجل التركيب .

[٤] أن تكـون كـل واحدة من السجعتين دالة على معنى مغاير للمعنى الذي دلت عـليه الأخـرى ؛ لأنه إذاً يكون من باب التكرير فيكون على هذا لا فائدة فيه [١] .

ومن الجمال الذي يحققه السجع في استعماله :

[١] قال الرسول ﷺ : " اللهم اعطِ منفقاً خَلَفًا ، واعطِ ممسكاً تَلَفاً " .

([١]) انظر يحيى العلوي : الطراز ، ٢٣/٣ وما بعدها .

[٢] وقـــال : " ألا وإن من علامات العقل التجافي عن دار الغرور ، والإنابـــة إلى دار الخلود والتزود لسكنى القبور ، والتأهب ليوم النشور " .

[٣] وقال : " وقد رأيتم الليل والنهار كيف يبليان كل جديد ، ويقربان كل بعيد ، ويأتيان بكل موعود " .

[٤] قـــال الإمـــام عـــلي – كرّم الله وجهه – : " الحمد لله الذي عَلاَ بحوـــله ، ودنـــا بطوله ، مانح كل غنيمة وفضل ، وكاشف كل كـــريهة وأزل ، أحمـــده على عواطف كرمه ، وسوابغ نعمه ، وأومـــن بـــه أولاً بادياً ، وأستهديه قريباً هادياً ، وأستعينه قاهراً قادراً ، وأتوكل عليه كافياً ناصراً ..".

[٥] قال أعرابي ذهب بابنه السيلُ : " اللهم إن كنتَ قد أبليْت ، فإنك طالما عافيتَ " .

[٦] وقـــال أعـــرابي لرجلٍ سأل لئيماً : " نزلتَ بوادٍ غير ممطور ، وفناءٍ غير معمور ، ورجلٍ غير ميسور ، فأقم بندم ، أو ارتحل بعدم ".

[٧] وقال أعرابي : " باكرنا وسمى ، ثم خلفه ولي ، فالأرض كأنها وَشْيٌ منشور ، عليه لؤلؤ منثور ، ثم أتتنا غيوم جراد ، بمناجل خصـــاد ، فجَـــرَدت البلاد ، وأهلكت العباد ، فسبحان من يهلك القويّ الأكول ، بالضعيف المأكول " .

[٨] قـــال بديـــع الزمان الهمذاني في كتاب له إلى صديقه : " كتابي والـــبحر وإن لم أره ؛ فقد سمعت خبره ، والليث وإن لم ألقه ، تصـــورتُ خـــلقه ، والملك العادل وإن لم أكن لقيته ، قد لقيني صيته ، ومن رأى من السيف أثره ، فقد رأى أكثره " .

[٩] يـــرى بعض علماء البلاغة أن السجع ليس وقفاً على النثر ؛ بل يكون في النظم ، كقول أبي تمام يمدح أبا العباس نصر بن بسام:

تجلّى به رُشدي ، وأثرتْ به يدي ‏ ‏ ‏ ‏ وفاض به ثَمدي ، وأروي به زَنْدي

وقول الخنساء :

حامي الحقيقة محمود الخليقة مهدي الطريقة نفّاع وضرّار

جوّاب قاصيةٍ جزّار ناصية عقّاد ألويةٍ للخيل جرّار

وقول الشاعر :

ومكارم أوليتها متبرعاً وجرائم ألفيتها متورّعا

وهناك بعض الظواهر الصوتية التي يمكن الاعتماد عليها في توجيه الإعراب كذلك ، من ذلك مثلاً ما نُطلق عليه " الفواصل الصوتية " أو ما يمكن أن يشار إليه بالوقفات والسكنات ، وفي مقدورنا أن نبين دور هذه الفواصل في مجال الإعراب بالآيات التالية :

﴿ *الم * ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين* ﴾ .

لقد قدم علماء التفسير واللغة عدة اوجه لإعراب هذه الآيات . باستعمال الفواصل الصوتية في تحليلها وعلامات الترقيم اللازمة بوصفها تمثيلاً كتابياً لهذه الفواصل : {١}

﴿ *ذلك الكتاب . لا ريب . فيه هدى للمتقين .* ﴾

فالآيات في هذه الحالة ثلاث ، تكون كل منها جملة مستقلة محددة بسكتتين ، واحدة سابقة وأخرى تالية لها ، وقد أشير إلى ذلك بوضع النقاط التي تفيد تمام الكلام وانتهاءه . وتلخيص الإعراب حينئذ هو ما يلي :

ذلك الكتاب : جملة من مبتدأ وخبر ، والألف واللام في " الكتاب " لإفادة " الحقيقة ، والمعنى أن ذلك هو الكتاب الكامل الحقيقي بأن يخص به اسم الكتاب لغاية تفوقه على بقية الأفراد في حيازة كمالات الجنس " [١] .

---

(١) انظر إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم ، لأبي السعود محمد العمادي ، ١٨/١ ، ط صبيح .

لا ريــب : لا نافيــة للجــنس ، وريب اسمها والخبر محذوف تقديره " موجود " والجملة مستأنفة مؤكدة لما قبلها .

فيــه هدى للمتقين : جملة ثالثة من خبر مقدم ومبتدأ مؤخر هو " هدى " وللمتقين متعلق بهدى .

{٢}

﴿ *ذلك الكتاب . لا ريب فيه . هدى للمتقين* ﴾

الآيات هنا ثلاث أيضاً ، ولكن تركيبها مختلف ، كما هو واضح ، ومن ثم اختلف الإعراب والمعنى كلاهما . والإعراب هنا كما يلي :

ذلك الكتاب : إعرابها كالحالة السابقة .

لا ريــب : جمــلة مكونة من لا النافية للجنس واسمها وخبرها ، وهي إما مستأنفة للتأكيد ، أو في محل رفع خبر ثانٍ لاسم الإشارة " ذلك " .

هدى للمتقين : هدى خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هو " . وهذه هي الآية الثالثة .

{ ٣ }

﴿ *ذلك الكتاب لا ريب فيه . هدى للمتقين* ﴾

الآيات هنا آيتان فقط ، ويبدو الاختلاف واضحاً بينهما وبين تركيب الآيات في الاحتمالين السابقين ، وذلك يوضحه الإعراب التالي :

﴿ *ذلك الكتاب لا ريب فيه* ﴾

ذلك الكتاب : ذلك : مبتدأ ، والكتاب : بدل أو عطف بيان له .

لا ريــب فيــه : جملة من لا النافية للجنس واسمها وخبرها ، في محل رفع خبر المبتدأ وهو " ذلك " .

وهــنا نلاحظ اتصالاً صوتياً بين جزئي الآية : " ذلك الكتاب " و " لا ريب فيــه " ، وذلــك – على هذا الاحتمال – لارتباط الكلام بعضه ببعض في المعنى

والإعـــراب معاً ، ومن هنا لم يجز لنا أن نضع النقطة [.] بين هذين الجزأين ؛ لأن الـــنقطة في وضعها الصحيح ، إنما تدل على انتهاء الكلام ، وتمام الكلام هنا ليس بأحد هذين الجزءين دون الآخر ، وإنما تمامه بهما كليهما .

هدى للمتقين :هي الآية الثانية وتحليلها الإعراب هو التحليل المذكور في الاحتمال {٢} السابق .

وعـــرف الـــلغويون العـــرب حكاية الصوت للمعنى ، بحيث يوحي جرس أصواتها بمعناها الذي رصد لها في المعجم ، فيلتقي الجرس والعرف عندئذ على مصادفة ومحض اتفاق ، ولكن انتقاء اللفظ بقصد استعماله يكون عن تعمد وحسن اختيار [١] .

واســـتعمل التشـــديد بعد قلب التاء من جنس ما بعدها ، ليدل على التردي الجمـــاعي أو على المبالغة في التثاقل أو الاستعصاء على الهدى أو نحو ذلك من المعـــاني المشابهة التي يجمعها عدم التقدم إلى الإمام والإخلاد إلى الأرض ، كما يتضح من الآيات التالية :

﴿ *حتى إذا اداركوا فيها جميعاً قالت أخراهم لأولاهم ربنا هؤلاء أضلونا ...* ﴾[٢].

أصـــل الفعـــل " تداركوا " ولكن التاء قلبت دالاً وأدغمت في الدال ، فلما ســـكنت اجتلـــبت لها همزة وصل للتوصل إلى النطق بها والفرق في الإيحاء بين أصـــل الفعـــل والصورة التي استعمل بها أن التشديد هنا يوحي بتداعيهم في النار متزاحمين بغير نظام ، بل إن اشتمال التشديد على سكون ، ثم حركة يدل على أن تـــزاحمهم على النار جعل بعضهم يعوق بعضاً قبل أن يتردّوا فيها ، فكأن النقطة التي تداعوا عندها كانت كعنق زجاجة .

---

(١)انظر د. كمال بشر : دراسات في علم اللغة ، القسم الثاني ، ص ٢٧ – ٢٩ .

(٢) سورة الأعراف : الآية ٣٨ .

وهذا شبيه بإيحاء التكرار في قوله تعالى:﴿ *فكبكبوا فيها هم والغاوون*﴾ [1] ، أي وقع بعضهم فيها فوق بعض .

﴿ *يأيها الذين آمنوا مالكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض* ﴾ [2] .

وهنا أيضاً نجد أصل الفعل " تثاقلتم " وقد جرى فيه مثل ما حدث لسابقه ، فقلبت التاء ثاء وأدغمت في الثاء فسكنت فأجتلبت لها همزة وصل ... إلخ ، فإذا علمنا أن للتشديد عنصرين أولهما ثاء ساكنة ، والثاني ثاء متحركة ؛ لأن الحرف المشدد بحرفين .

أحسسنا للسكون الذي في العنصر الأول إيحاء بالإخلاد إلى الأرض وعدم الرغبة في الخروج للجهاد ، مما يدل على أن الصوت يحكي الفعل أو على الأصح " عدم الفعل " .

﴿ *أفمن يهدي إلى الحق أحق أن يتبع أمّن يهدّي إلاّ أن يهدى* ﴾ [3] .

وفي هذه الآية أيضاً نرى التاء تنقلب إلى حرف من جنس ما بعدها وهو الدال ، ثم تدغم فيها ؛ لأن أصل الفعل " يهتدي " وكأن التشديد قد جاء هنا ليبلغ رسالة خاصة تدور حول ملحظ في استعمال الفعل هو الدلالة على أن هذا الشخص المشار إليه لا يهتدي بنفسه ، وأنه إذا جاء من يقوده إلى الطريق السوي لم يسلس قياده له ، فكأن وصوله إلى الهداية آخر الأمر يأتي بعد أخذ ورد وكأنّ الذي ندب نفسه لهدايته يأخذ بيده جذباً إلى الغاية المرجوة ، لكنه يحاول الإفلات منه ، فما يصل به إلى الغاية إلا بعد مشقة هذا ما يوحي به السكون الذي يسبق الحركة في التشديد ، وهو إيحاء من طريق الحكاية ومنه أيضاً : ﴿ *اَدّارأتُمْ فيها* ﴾ [4] .

---

(1) سورة الشعراء : الآية ٩٤ .
(2) سورة التوبة : الآية ٣٨ .
(3) سورة يونس : الآية ٣٥ .
(4) سورة البقرة : الآية ٧٢ .

وتعزيز التفخيم يشعر الإحساس بالمبالغة في الحدث أو في الصفة في قوله تعالى:﴿ *وهم يصطرخون فيها ربنا أخرجنا نعمل صالحاً غير الذي كنا نعمل* ﴾(١).

فكأن ارتفاع أصواتهم بالصراخ ومشاركتهم جميعاً فيه وتكرار ذلك منهم لا يكفـي أن يعبر عنه بالفعل المجرد ، فيقال مثلاً " وهم يصرخون فيها " ، فجاءت تـاء الافتعال لتدل على المبالغة في إيقاع الحدث ، وقد قصد لها أن تجاور الصاد المطبقة ، فتتحول بالمجاورة إلى التفخيم ليكون في تفخيمها فضل مبالغة في إيقاع الفعل .

﴿ *ألكم الذكر وله الأنثى تلك إذا قسمةٌ ضيزى* ﴾ (٢) .

لـو لم تقصد المبالغة في وصف هذه القسمة التي جعلت البنات ولهم البنين بأنهـا غير عادل فكان يمكن أن يقال " تلك إذا قسمة جائرة " ، ولكن " ضِيزَى " جاء هنا ليحقق غرضين مهمين : أحدهما : رعاية الفاصلة التي غلبت فيها الألف المقصورة ، والثاني : الإيحاء بما في الضاد في تفخيم بأن الجور في هذه القسمة لا مـزيد عليه ، والثالث : ما في " ضيزى " وهي للتفضيل من زيادة في معناها على معنى " جائرة " التي هي صفة مشبهة .

﴿ *الذين آمنوا وعملوا الصالحات طوبى لهم وحسن مآب* ﴾ (٣)

فـي آيـة أخرى من القرآن نقرأ ﴿ وأمّا من آمن وعمل صالحاً فله جزاء الحسـنى ﴾ (٤) ، والحسـنى مؤنث " أحسن " والطوبى مؤنث " أطيب " وكلتاهما أفعل تفضيل ، فلماذا عبر عن الجزاء في الرعد بالطوبى ، وفي الكهف بالحسنى ؟ وسياق النص في الكهف كان يقارن من ظلم فاستحق الحسنى ، أما الرعد فالسياق يـدور حول الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ، وهذه درجة فوق درجة العمل

---

(١) سورة فاطر : الآية ٣٧ .

(٢) سورة النجم : الآيتان ٢١ – ٢٢ .

(٣) سورة الرعد : الآية ٢٩ .

(٤) سورة الكهف : الآية ٨٨ .

الصالح الذي يبلغ درجة الاطمئنان ، ومن هنا كان جزاؤهم أعظم ، ولذا اختير لفظ " طوبى " دون لفظ " حسنى " لما فيه من تفخيم يدل على المبالغة في الوصف ؛ ولأن استعمال " حسنى " مع ما يلي ذلك من قوله " وحسن مآب " يجعل تكرار ألفاظ المادة الواحدة غير مستحب .

﴿ ***والشمس وضحاها والقمر إذا تلاها والنهار إذا جلاها والليل إذا يغشاها والسماء وما بناها والأرض وما طحاها ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها كذّبت ثمودُ بطغواها*** ﴾ (١) .

يقول الله تعالى في سورة النازعات ﴿ ***والأرض بعد ذلك دحاها*** ﴾ (٢) ، ولو أننا قارنا سياق هذه الآية بسياق آية الشمس " والأرض وما طحاها " لوجدنا ما كان دالاً في " دحاها " قد تحول إلى طاء في " طحاها " . ولقد عرفنا من دراسة سيبويه لصوتي الدال والطاء أنه لا فرق بينهما في النطق إلا التفخيم ، فلو فخمت الدال لصارت طاء كما يقول ، ومعنى ذلك أن العنصر الذي طرأ على الفعل " دحاها " عندما ورد في سورة الشمس هو التفخيم ، لو نظرنا إلى الفرق بين السياقين لوجدنا في سورة النازعات سياق [إثبات] مجرد ، وما في سورة الشمس سياق [قسم] ، ولا شك أن في القسم تأكيداً ليس له مثيل في الإثبات ، فإذا سلمنا بهذا الفرق بين السياقين أدركنا أن التفخيم الذي في " طحاها " جاء لمناسبة ما في القسم من تأكيد ، بل إنه جاء ليضيف إلى الحسم فضل تأكيد أي ليدل على مبالغة في إيقاع الحدث . ومثل ذلك ما نجده في قوله تعالى ﴿ ***والله يقبض ويبسط*** ﴾ (٣) ، مقارناً بقوله ﴿ ***وزاده بسطة في العلم والجسم*** ﴾ (٤) ؛ إذ جاء التفخيم في الأولى مع الضم وجاء الترقيق في الثانية مع السكون .

---

(١) سورة الشمس : الآيات ١ – ١١ .

(٢) سورة النازعات : الآية ٣٠ .

(٣) سورة البقرة : الآية ٢٤٥ .

(٤) سورة البقرة : الآية ٢٤٧ .

ومـــن ذلك ترك الكلمة الخالية من التفخيم وانتقاء أخرر تشمل على التفخيم في مقام المبالغة في اختيار " طوبى " و " ضيزى " ، ... إلخ،فالله سبحانه يقول :

﴿ وكذلك جعلناكم أمة وسطا ﴾ (١) .

﴿ فكفارته إطعام عشرة مساكين من أوسط ما تطعمون أهليكم ﴾ (٢) .

﴿ قال أوسطهم ألم أقل لكم لولا تسبحون ﴾ (٣) .

﴿ حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى ﴾ (٤) .

فعبر بالتوسط وأراد الحسن ، فكان انتقاء التوسط لما فيه من تفخيم الطاء ، وقـد جـاء المعـنى عـلى الترتيب : وكذلك جعلناكم أمة حسنة – من أحسن ما تطعمون أهليكم – قال أحسنهم – والصلاة الحسنى .

وإذا نظـرنا إلى بعـض ما يسمونه المحسنات اللفظية البديعية وجدنا هذا النوع من التحسين إنما هو تسخير واعٍ لما يمكن للقيم الصوتية وظاهرة الحكاية أن تـثيره فـي نفـس المتـلقي يصدق ذلك على الجناس تاماً كان أم ناقصاً ، وعلى المشاكلة في اللفظين ، وما أشبههما من المحسنات .

وإن النص القرآني ليحسن استعمال ذلك ويحمله من الأغراض ما لا يمكن الوصـول إليـه إلا من خلاله . وتتضح الطاقة الإيحائية للصوت كذلك في إبداع القـرآن ألفاظاً لم تكن من قبل أو تحويل ألفاظ تتناسب مع إيحاء أصوات الألفاظ ، مثال ذلك ما نجده من ألفاظ في الآيات التالية :

﴿ ثم إنكم أيها الضالون المكذبون لآكلون من شجر من زقوم ﴾ (٥)

---

(١) سورة البقرة : الآية ١٤٣ .

(٢) سورة المائدة : الآية ٨٩ .

(٣) سورة القلم : الآية ٢٨ .

(٤) سورة البقرة : الآية ٢٣٨ .

(٥) سورة الواقعة : الآيتان ٥١ – ٥٢ .

يوحي هذا اللفظ بأمرين كل منهما كريه :

فـــالأولى : اشتراك مادة [ز ق م] مع مادة [س ق م] في كل شيء إلا اختلاف الزاي والسين ،من حيث الجهر الهمس . ومن هنا يوحى " زقوم " بالسقم.

توالي القاف [التي يقرب مخرجها من البلعوم] والميم [التي يقتضي نطقها إقفــال الشــفتين] يـوحى بـأن ثمــرة هذه الشجرة تستعصي على البلع ويطول استعصاؤها بإيحاء تشديد القاف وطول الواو التي بين القاف والميم ، ويضاف إلى ذلــك مشاركة هذه الكلمة لكلمة " لقمة " في حرفين من حروفها ، مما يعزز فكرة إرادة البلع مع المشقة . واشتمال اللفظ على الزاي والقاف وهما الحرفان اللذان في " زقّ " الطائر فرخه .

﴿ ولا طعــام إلاّ مــن غســلين لا يأكله إلا الخاطئون ﴾ [١] ، يوحي بلفظ " غسلين " بأن هذا الطعام " غسالة " لشيء آخر ، وأنه غير مستساغ بسبب ما في مخرج الغين من التأخير في مكان الغرغرة التي تكون عند إرادة تنظيف الحلقوم ، كما أن الغين صوت يستعمل ساكناً عند إرادة التعبير عن التقزز .

﴿ عيـناً فيهــا تســمى سلسبيلا ﴾ [٢] يوحي " لفظ " السلسبيل " بالسلاسة والسهولة ويسر الاستساغة ، وذلك لما بين اللفظين من اتحاد في بعض الحروف ، وفي رتبة هذه الحروف . يضاف إلى ذلك مشابهة بين هذا اللفظ وبين " الإسبال " [مصـــدر أسبل يسبل] ، وهو قد يكون للستر أو للثياب قصداً لاتقاء الفضول مما يوهي بأن هذه العين لا تزاحم عليها ، فهي في متناول عدد محدود من الشاربين .

﴿ إلا حميمــاً وغسّاقا ﴾ [٣] . اشتق من مادة [غ س ق] في القرآن ألفاظ [الغســق] و [الغاســق] و [الغسّـــاق] ، ويــبدو أن القسط المشترك بين هذه

---

(١) سورة الحاقة : الآيتان ٣٦ – ٣٧ .

(٢) سورة الإنسان : الآية ١٨ .

(٣) سورة النبأ : الآية ٢٥ .

المشتقات الدلالة على أمور كريهة ، فالغسق الظلمة والغاسق الليل الشديد الظلمة ، وكلاهما كريه ؛ لأنه يؤدي إلى توقع المجهور .

أما الغسّاق ففيه تسخير للتشديد الذي على السين لإيجاد توكيد للكراهية التي تستفاد من حروف المادة . وقد جاء " الحميم " طباقاً للبرد الذي في الآية السابقة ، وجاء " الغساق " ليكون طباقاً للشراب في تلك الآية التي تقول ﴿ *ولا يذوقون فيها برداً ولا شراباً إلا حميماً وغساقاً* ﴾ ، مما يوحي بالتضاد بين الشراب والغساق ، كما كان هناك تضاد بين البرد والحميم ، وإذا كان هناك تضاد بين الشراب والغساق ، فمعنى ذلك أن الغساق شيء لا يُشرب ؛ لأنه كريه وقد فسروه بالصديد ، أما كراهية شربه فتستفاد من إيحاء الغين والقاف .

﴿ *كـلا إنّ كتاب الفُجّار لفي سجّين* ﴾ [1] ، هذا اللفظ " سجين " مكون من الحروف الذي يتكون منها لفظ " السجين " ومن أكثر ما يتكون منه لفظ " سجيل " وهو اسم المادة التي منها الحجارة التي يكون بها القذف والعقاب ، كما في قوله تعالى : ﴿ *وأمطرنا عليهم حجارة من سجيّل منضود* ﴾ [2] ، ﴿ *فجعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل* ﴾ [3]،﴿ *ترميهم بحجارة من سجيل* ﴾[4] ، وفيها أيضاً حرفان من [س . ج -] التي صيغ منها الفعل في قوله تعالى ﴿ *ثم في النار يسجرون* ﴾ [5] .

ولا شك أن اشتراك الكلمات في أكثر حروف المادة يجعل إحداها عند سماعها تذكر بالأخرى ، وبخاصة إذا كانت الحروف غير المتشابهة ، مما يعد في العربية من قبيل الحروف الاستمرارية المتوسطة التي لا ينحبس الهواء في نطقها

---

(1) سورة المطففين : الآية ٧ .
(2) سورة هود : الآية ٨٢ .
(3) سورة الحجر : الآية ٧٤ .
(4) سورة الفيل : الآية ٤ .
(5) سورة غافر : الآية ٧٢ .

وكـلها ينطق في اللثة . تلك الحروف هي النون في "سجن" و "سجين" واللام في "سجيل" ثم الراء في "يسجرون" وإن النون ليخرج النفس في نطقها حراً من مجـرى الأنف ، ويخرج في نطق اللام حراً من جانب اللسان ، ويخرج في نطق الراء مع التكرار فلا يحبسه حابس .

وصفة الاستمرار هذه هي من مقومات أصوات المد والحركات مما يجعل الأصـوات الثلاثة السابقة معها تتسم بالضعف ، ويجعل الجميع ، مما يعرف في العـربية بأنـه "حاجـز غير حصين" ، ومن ثم يكون إيحاء إحدى هذه الكلمات بالأخـريات أمـراً وارداً ؛ لأنـه مـن قبيل أثر القيمة الصوتية في توليد المعنى الطبيعي .

﴿ *كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِي عِلِّيِّينَ* ﴾ (1) .

صـيغ هـذا الـلفظ مـن مادة العلو [ع ل و] ، كما تميز تصوير جهنم بالاسـتفال ، ففي الجنة ﴿ *غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ* ﴾ ، وهي بذاتها ﴿ *جَنَّةٍ عَالِيَةٍ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ* ﴾ ، وإذا جـرت الأنهار ،فإنها لا تجري فيها ، وإنما تجري من تحتها ، وأما النار فإن أهلها لا يصعدون إليها صعوداً ، وإنما يقذفون فيها ويسمى أسوأ مكان فيها ﴿ *الدَّرْكِ الْأَسْفَلِ* ﴾ .

وإذا ارتـبطت الجـنة في التصوير بالعلو وارتبطت النار بالاستفال ، فإن الأثر الذي يتركه لفظ "عليين" في النفس وفي الفهم وفي المخيلة ، لابد أن يرتبط بالجـنة حتى وإن لم يقم للكلمة معنى عرفي يعزز هذا الأثر الإيحائي ، أثر القيمة الصوتية أو الحكاية .

﴿ *وَمِزَاجُهُ مِنْ تَسْنِيمٍ* ﴾ (2)

لقـد تكـلفت الآية التالية بشرح المقصود بلفظ "تسنيم" فجاء فيها ﴿ *عَيْنًا يَشْـرَبُ بِهَـا الْمُقَـرَّبُونَ* ﴾ ، وليس يعنينا المعنى العرفي المعجمي ، وإنما نعني بالمعنى الطبيعي الإيحائي الذي تحكيه أصوات الكلمة .

---

(1) سورة المطففين : الآية ١٨ .

(2) سورة المطففين : الآية ٢٧ .

أول انطـــباع يرد على النفس من هذا الاسم إنه يبدو كأنه بينه وبين لفظ " نســيم " صلة قربى ، فالفرق بينهما لا يعدو أن يكون قلباً مكانياً لصوتي السين ، والنون ، ولاشك أن النسيم ألطف ما يجري به الهواء لما فيه من الرقة والرطوبة والإنعـــاش الذي ينشأ منهما ، وإذا كان الأمر كذلك ، فما اجمل أن يخرج شراب أهـــل الجنة بماء هذه العين ؛ لأن ماءها كما صورته الحكاية يقوم بين أنواع الماء مقام النسيم بين حالات الهواء .

﴿ *ليس لهم طعامٌ إلا من ضريع* ﴾ (١)

أشهر ما يصاغ من حروف هذه المادة هو لفظ " الضراعة " ، وسواء أكان معنى " الضريع " في المعجم أنه نبات شوكي أو غير ذلك من المعاني التي نسبت إلى الـــلفظ ، فإن انتباهنا منصب على إيحاءات حكاية الأصوات للمعاني . والذي توحـــي به أصوات لفظ " ضريع " أن في هذا الطعام ذلاً يؤدي إلى تضرع منهم إلى الله أن يعفيهـــم مـــنه ،فلا هو مسمن ولا مغن من جوع ، فهو في النهاية لا يساوي بذل الجهد في أكله .

والفاصـــلة القرآنية هي مظهر المناسبة الصوتية ؛ لأن طبيعة الفاصلة أنها إتيـــان بخواتـــم الآيـــات طبقاً لاختيار أسلوبي مقصود ، بحيث يكون ثمة مناسبة صـــوتية بين رأسي الآيتين ، وذلك أمر اختياري ؛ لأننا قلما نجد واحدة من طوال الســـور فـــي القرآن تلتزم فيها فاصلة من جرس واحد ، وإذا لم يلتزم فيها ذلك ، فالأمر يحكمه الاختيار ، دون القاعدة .

ولكـــون المناسبة الصوتية تعتمد على الانسجام لا على المطابقة التامة نجد الفاصلة القرآنية تتحقق بالصوتين المنسجمين ، ولا يتحتم فيهما أن يكونا متطابقين ، ومـــن هنا نجد الياء في " المخبتين " تنسجم مع الواو في " ينفقون " (٢) ، والياء في " قدير و " عزيز " تنسجم مع الواو في " الأمُورِ " و " ثَمُود " و " لُوط " (٣) ، بقطع النظر عن الصوت الواقع في نهاية كل كلمة من هذه الكلمات .

---

(١) سورة الغاشية : الآية ٦ .
(٢) سورة الحج : الآيتان ٣٤ – ٣٥ .
(٣) سورة الحج : الآيات ٣٩ ، ٤٣ .

ومغـزى هـذا أن المناسـبة الصوتية هي المبدأ الذي تقوم عليه الفاصلة القـرآنية ، وفـي المناسبة حرية وانطلاق واختيار أسلوبي . تعرض الرماني لما أسماه [الفوائد في الفواصل] ، وأوردها كما يلي :

[١] دلالتها على المقاطع .

[٢] تحسينها الكلام بالتشاكل .

[٣] إبداؤها بالنظائر في الآي (١) .

وجلي أن ثانية الفوائد هي الغاية الأساسية للفواصل عنده ، ورأى مصطفى صـادق الـرافعي أن الله يسّر القرآن للحفظ بأسباب كثيرة ، أظهرها في المنفعة وأولهـا فـي المنزلة ، هذه السور القصار التي تخرج من الكلمات المعدودة إلى الآيات القليلة ، والتي هي – مع ذلك – أكثر ما تجيء آياتها على فاصلة واحدة أو فواصـل قليلة ، مع قصر ما بين الفاصلة والفاصلة . فكا آية وضعها كأنها سورة من كلمات قليلة ولا يضيق بها نفس الطفل الصغير ، وهي تتماسك بهذه الفواصل الـتي تـأتي على حرف واحد أو حرفين أو حروف السور حتى يلتئم نظم القرآن على لسانه ، ويثبت أثره في نفسه ، فلا يكون بعد إلا أم يمر فيه مرا (٢) .

وإذا أردت أن تبـلغ عجـباً من هذا المعنى فتأمل آخر سورة في القرآن ، وأول مـا يحفظـه الأطفال ، وهي سورة الناس . وانظر كيف جاءت في نظمها وكيـف تكـررت الفاصلة ، وهي لفظة الناس وكيف لا ترى في فواصلها إلا هذا الحـرف " السـين " الذي هو أشد الحروف صفيراً ، وأطربها موقعاً ، من سمع الطفـل الصـغير ، وأبعثها لنشاطه واجتماعه . وكيف تناسب مقاطع السورة عند النطق بها تزدد النفس في أصغر طفل يقوى على الكلام ، حتى كأنها تجري معه وكأنها فُصلت على مقداره (٣) .

---

(١) انظر الرماني : النكت في إعجاز القرآن ، ص ٩١ .

(٢) انظـر مصـطفى صـادق الرافعي ، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ص ٢٢٦ ، ط٤ ، مصر ، مطبعة الاستقامة ، ١٣٥٩ هـ – ١٩٤٠ م .

(٣) انظـر مصـطفى صـادق الرافعي ، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ص ٢٢٧ ، ط٤ ، مصر ، مطبعة الاستقامة ، ١٣٥٩ هـ – ١٩٤٠ م .

وذكر محمد بن عبد العظيم الزرقاني ثلاث فوائد أخرى لمعرفة الآيات التي عرفت بالفواصل ، وهي :

الأولى: العلم بأن كل ثلاث آيات قصار معجزة للنبي ﷺ ، وفي حكمها الآية الطويلة التي تعدل بطول تلك الثلاث القصار [1] .

الثانية: حسن الوقف على رؤوس الآي عند من يرى أن الوقف على الفواصل سنة [2] .

الثالثة:اعتبار الآيات في الصلاة والخطبة ؛ لأن صحتهما مشروطة بعدد من الآيات [3] .

وأضاف عبد الفتاح القاضي :

[١] الحصول على الأجر الموعود به على قراءة عدد معين من الآيات في الصلاة .

[٢] نيل الأجر الموعود به على تعلم عدد مخصوص من الآيات أو قراءته عند النوم .

[٣] اعتبار هذا الفن عند الإمالة ؛فإن من القراء من يوجب إمالة رؤوس سور خاصة ، مثل طه ، والنجم ، والأعلى [4] .

ووسع محمد الحسناوي الفائدة التي ذكرها الرافعي ، فأشار إلى دور الفواصل في تيسير القرآن فهماً وحفظاً ، استظهاراً وسلامة ، وإحصاء [5] .

---

(١) انظر محمد الحسناوي : الفاصلة في القرآن ، ص ١٤ ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، دار عمان بعمّان .

(٢) انظر السابق نفسه ، ص ١٥ .

(٣) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٤) انظر عبد الفتاح عبد الغني القاضي : نفائس البيان ، شرح الفرائد الحسان في عدّ آي القرآن ، ص ٥- ٦ ، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه .

(٥) انظر محمد الحسناوي : الفاصلة في القرآن ، ص ٢٩٩ .

والـــذي يـــلي الفاصلة من مظاهر المناسبة الصوتية في القرآن الكريم هو [الإمالـــة] ، وهـــي تكاد تكون ظاهرة نجدية لا ترد لدى الحجازيين إلا قليلاً . وعـــلى الرغم من أن ارتباط الإمالة بالمناسبة تحكمه بيئات صوتية خاصة تصبح الإمالة بها ظاهرة موقعية لا يمكن أن يعد هذا الارتباط قاعدة من القواعد الملزمة لأي قـــارئ مـــن قراء القرآن الكريم ؛ لأنه في موقع المختار بين استعمال قراءة الإمالة وعدمه ، وإذا ثبت له الاختيار أصبح استعمال الإمالة أو تركها قراراً يتخذه القـــارئ كمـــا يخـــتار المتكلم تقديم الخبر أو تأخيره على المبتدأ في الاستعمال ، ومعـــنى كون المناسبة هي سبب الإمالة أن الألف ، إنما تمال للمح الملابسة بينها وبين الياء أو الكسرة ، فهذه الملابسة تجعل المناسبة غاية أسلوبية صوتية .

ومـــن المناســـبة الصوتية أيضاً أن الثلاثي الساكن العين إذا كان اسماً غير صـــفة وجمع بالألف والتاء حركت عينه بمثل حركة الفاء سوار أكان تأنيثه حال الإفراد بالتاء كـــ [سجدات ، وخدمات ، وقبلات] أم كان بغير التاء كـــ [دعَدَات ، وهِندات ، وجُملات] في [دعد ، وهند ، وجمل] ، ولئن جاز في مكسور الفاء ومضمومها تسكين العين لم يجز في مفتوح الفاء إلا اتباع حركة العين حركة الفاء للمناسبة ، ولكن هذه المناسبة تحكمها القاعدة فهي تركيبية وليست أسلوبية ، فإذا لم تكن العين ساكنة كما ﴿ *في أيام نحسات* ﴾ (١) ، ﴿ فتلقى آدمُ من ربّه كلمات﴾ (٢) ، ﴿ *وقد خلت من قبلهم المَثُلاتُ* ﴾ (٣) لزمت العين حركتها وامتنع الاتباع ، وإذا لـــم تكن العين مفردة ، بل كانت مشددة كما في " عمّات " ، فلا مجال للاتباع وإذا كـــانت العين الساكنة واواً أو ياء كما في ﴿ *ثلاثُ عوراتٍ لكم* ﴾ (٤)، ﴿ *فاستبقوا الخيرات* ﴾ (٥) .

---

(١) سورة فصلت : الآية ١٦ .
(٢) سورة : الآية ٣٧ .
(٣) سورة الرعد : الآية ٦ .
(٤) سورة النور : الآية ٣١ .
(٥) سورة البقرة : الآية ١٤٨ .

بقيـت عيـن الكـلمة على سكونها ، أما فيما عدا ذلك فإننا نجد الأسلوب القرآني يميل إلى الربط بين الفتحة وحرف الحلق في أول الكلمة ، كما في ﴿ ***كذلك يريهم الله أعمالهم حسرات عليهم*** ﴾ (١) . وقوله ﴿ ***وقل ربّ أعوذ بك من همزات الشـياطين*** ﴾ (٢) أو حـرفاً حـلوقياً نحـو ﴿ ***ولو ترى إذ الظالمون في غمرات المـوت*** ﴾(٣) ، وإن لـم يطـرد ذلك إطراداً تاماً . وفي غير هذه الحروف تسود الضـمة كمـا في ﴿ ***ظلمات بعضها فوق بعض*** ﴾ (٤) ، وكذلك ﴿ ***ويتخذ ما ينفق قربـتا عند الله*** ﴾ (٥) ، وأيضاً ﴿ ***إن الذين ينادونك من وراء الحجرات أكثرهم لا يعقـلون*** ﴾ (٦) ، وكذلـك ﴿ ***والحـرمات قصاص*** ﴾ (٧) ، ﴿ ***ولا تتبعوا خطوات الشيطان*** ﴾ (٨) .

ويـبدو أن " فِعلات " بكسر فاء الكلمة لم ترد في القرآن . قلنا إن المناسبة في الحالة التي بين أيدينا [أي جمع المؤنث الثلاثي بالألف والتاء] قضية تركيبية تحكمهـا القـاعدة وليسـت أسـلوبية تتصل بالاختيار الفردي (٩) ، أما ما يتصل بالاخـتيار مـن مـثل ذلك ، فهو " اتباع " الحركة أختها في ألفاظ مفردة ، مثل : ﴿ ***ومنكم من رد إلى أرذل العمر*** ﴾ (١٠) ، ﴿ ***فقد لبثت فيكم عمراً من قبله*** ﴾ (١١).

---

(١) سرة البقرة : الآية ١٦٧ .

(٢) سورة المؤمنون : الآية ٦٧ .

(٣) سورة الأنعام : الآية ٩٣ .

(٤) سورة النور : الآية ٤٠ .

(٥) سورة التوبة : الآية ٩٩ .

(٦) سورة الحجرات : الآية ٤ .

(٧) سورة البقرة : الآية ١٩٤ .

(٨) سورة الأنعام : الآية ١٤٢ .

(٩) انظر د. تمام حسان : البيان في روائع القرآن ، ص ٣٠٥ .

(١٠) سورة الحج : الآية ٥ .

(١١) سورة يونس : الآية ١٦ .

وقـد تدعو المناسبة إلى وصف اللفظ بصفة من مادة اشتقاقه كما في قوله تعالى ﴿ **والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة** ﴾ [1] إذ عُدل بالاختيار الأسلوبي عـن لفـظ " المكدسـة " مـثلاً إلى لفظ " المقنطرة " سعياً إلى إيجاد المناسبة ين الموصوف وصفته وإلى تحميل العبارة دلالة إضافية على معنى " التراكم " .

وقـد تدعـو المناسبة أحياناً إلى استعمال لفظين متشابهي الجرس لإعطاء العبارة معنى غير ما تعطيه ألفاظها بمعانيها العرفية كما في قوله تعالى : ﴿ **الذين ينفقون أموالهم في السّراء والضرّاء** ﴾ [2] لإفادة الشمول أي في كل الأحوال . ﴿ **لا إلى هـؤلاء ولا إلى هؤلاء** ﴾ [3] ، لإفادة الشمول أيضاً أي ليس إلى أي من الفـرقاء . ﴿ **فكـلوه هنيئاً مريئاً** ﴾ [4] لتأكيد المعنى أي هنيئاً حقاً ، ﴿ **وكان الله عـليماً حكيمـا** ﴾ [5] ، لتأكيد المعنى ، أي أنه عليم نوعاً خاصاً من العلم تدعمه الحكمة .

ومـن المناسـبة أيضاً أن يأتي ثاني اللفظين من مادة اشتقاق الأول ، وإن اختلف جرسهما كما في قوله تعالى :

﴿ **قال فاشهدوا وأنا معكم من الشاهدين** ﴾ [6] .

﴿ **بلى من أوفى بعهده واتقى فإن الله مع المتقين** ﴾ [7]

﴿ **فتوكل على الله إن الله يحب المتوكلين** ﴾ [8]

---

(١) سورة آل عمران : الآية ٤ .

(٢) سورة آل عمران : الآية ١٣٤ .

(٣) سورة النساء : الآية ١٤٣ .

(٤) سورة النساء : الآية ٤ .

(٥) سورة النساء : الآية ١٢ .

(٦) سورة آل عمران : الآية ٨١ .

(٧) سورة آل عمران : الآية ٧٦ .

(٨) سورة آل عمران : الآية ١٥٩ .

﴿ واشتروا به ثمناً قليلاً فبئسما يشترون ﴾ (١)

﴿ وإن يتفرقا يغن الله كُلاً من سعته وكان الله واسعاً حكيماً ﴾ (٢) .

فهـناك مناسـبة اشـتقاقية بين " اشهدوا " و " الشاهدين " ثم " اتقى " و " المتقين " ، ثم " توكل " و " المتوكلين " ، ثم " اشتروا " و " يشترون " وأخيراً بين " سعته " و " واسع " .

وقد تكون المناسبة بإخضاع الحركة لما جاورها سواء أكانت الحركة للبناء أم للإعـراب ، فمن إخضاع حركة البناء لما جاورها ما في قراءة حمزة من قوله تعـالى ﴿ فلأمـه الثـلث ﴾ بكسر همزة " أم " ، ومن إخضاع الحركة الإعرابية للمناسـبة في قراءة كسر الدال في قوله تعالى ﴿ الحمد لله رب العالمين ﴾ لتكون ثمة مناسبة بين الدال واللام الجارة التي بعدها .

وممـا يـدل عـلى ارتباط الصوت ارتباطاً وثيقاً بالبنية الصرفية . إن قيم تأليف الكلمات تعتمد على قيم الأصوات ذاتها ، فترتيب الحروف وتأليف الكلمات من خلال الأصوات له قواعد تحكمه،حيث لا يسمح في صيغة ما يتجاوز الهمزات أو الباءات مثلاً تجاوراً ترفضه طبيعة تأليف الكلمات اللغوية ونظمها .

فـلم تقبل اللغة تجاور الهمزتين في أمثال ءُءْمن – أألم – أأثر – . وكذلك فـي أمـثال : إإمان – إإذاء – إإثار . وكذلك في أمثال : أأبار – أأثار – أأجال ، ومـن هـنا كـان البديل الذي يحل مشكلة ذلك التجاور المرفوض هو مجيء تلك الكلمات المفترضة على النحو التالي كما يرى الصرفيون : " أومن – أولم – أوثر" و " إيمان – إيذاء – أيثار " و " آبار – آثار – آجال " .

إن التجاور الصوتي في اللغة له ما يحكمه ، ولعل توزيع الكثرة والقلة في الحكـم على الصيغة . وهو حكم إحصائي ، ينبني على أساس من قابلية التجاور

---

(١) سورة آل عمران : الآية ١٨٧ .

(٢) سورة النساء : الآية ١٣٠ .

الصـــوتي بيـــن حروف الكلمات ، وعلى توزيع أصواتها توزيعاً عادلاً من خلال خواصها .

فكثرة الكلمات تنتمي إلى الصيغ التي تتوزع حروفها على مخارج صوتية مختــلفة ، لجــنوحها إلى اليسر والسهولة ، وأقلها ما توزعت حروفه على مخرج واحد أو مخارج متقاربة .

وممـــا يؤكـــد ارتـــباط الظواهر الصوتية ارتباطاً كاملاً بالنحو ، العلامات الإعـــرابية ، فهي دلالات صوتية نستدل من خلالها ، ومن خلال غيرها على فهم الباب النحوي وتحديده، وليس ذلك فحسب ، إذ من الممكن أن تؤدي تلك العلامات إلى فهم دلالي ، ولعل حديثنا لابن يعيش في شرح المفصل [1] يوضح ما نريد .

يقول ابن يعيش : " ألا ترى أن الرجل إذا أقر فقال لفلان عندي مائة غيرُ درهم : رفع " غير " يكون مقراً بالمائة كاملة ؛ لأن " غير هنا صفة للمائة .

وصـــفتها لا تنقص شيئاً منها ، وكذلك لو قال له عليّ مائة إلا درهم ، كان مقـــراً بالمائة كاملة ؛ لأن " إلا " تكون وصفاً كغير ... ، ولو قال له عندي مائة غير درهم أو إلا درهماً لكان مقراً بتسعة وتسعين ؛ لأنه استثناء .

أن المظاهـــر الصـــوتية يمكـــن أن تستعمل استعمالاً بالغاً في تأسيس بقية الفروع اللغوية وتوضيحها أياً كانت صرفية أو نحوية أو دلالية [2] .

وارتبطت فصاحة الكلمة بخلوها من تنافر الحروف ، غير أن هكذا " الخلو " السلبي يمكن أن يتحول إلي الإيجاب من خلال القول بحسن التأليف لتصبح الكلمة الفصـــيحة هي التي حسن تأليفها أي تناسبت أجراس حروفها الأصلية ، بحيث لا يكون في نطقها عسر ولا ثقل .

([1]) انظر ابن يعيش : شرح المفصل ، ١١/١ ، عالم الكتب ، بيروت .

([2]) انظـــر د. أحمد كشك : من وظائف الصوت اللغوي ، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي ، ص ١٣ ، ط١ ، ١٤٠٣ هـــ - ١٩٨٣م .

ولقـد ربط المتأخرون من البلاغيين بين حسن التأليف ومخارج الحروف ، فرأى البهاء السبكي في كتابه " عروس الأفراح " .

ونقل عنه السيوطي في المزهر [1] أن رتب الفصاحة متفاوتة ، فإن الكلمة تخف وتثقل من حرف إلى حرف لا يلائمه قرباً أو بعداً ، ثم قسم مخارج الحروف العـربية إلى ثـلاث مجموعات أنشأ بينها احتمالات للتأليف ، فخرج منها بتقسيم أنواع الأصول الثلاثة للكلمة إلى اثنى عشر احتمالاً .

وجعـل المخـارج القصوى هي الأعلى والمخارج التي يشارك في نطقها اللسـان هي المخرج الأوسط ، أما المخرج الأدنى فهو المجموعة الشفوية ، وفي قوله تعالى ﴿ *ولو ترى إذ وقفوا على النار* ﴾ [2] ، هنا صوتان حتّم الالتزام ببنية المجهـول أن يلـتقيا وهمـا بمقياس التأليف متنافران . ذانك هما الواو والضمة والمعروف أن اجتماعهما يوصف بالثقل والثقل مجافٍ لحسن التأليف .

وهناك أيضاً توالي الضمة التي على الواو والكسرة التي على القاف ، وقد عودتنا طرق التصريف العربية أن تقلب الواو في مثل هذا الموضع إلى الهمزة ، كمـا في قوله تعالى ﴿ *وإذا الرسل أُقِّتَتْ* ﴾ [3] ، ولكن قلب الواو إلى الهمزة هنا سيوقعنا في توالي الهمزة المضمومة والقاف المكسورة في " أُقِفُوا " وذلك أثقل من التقاء الهمزة المضمومة والقاف الساكنة [أول عنصري التشديد] في لفظ " أُقتت " لقرب المخرجين وتوالي الحركتين السابقتين .

قـال تعـالى ﴿ *فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سـوءاتهما* ﴾ [4] ، هـنا أيضاً التقت الواو مع الضمة وبعدها كسرة الراء ، ولو قلـبت الواو مع الضمة لتجنب ذلك لوقع اللبس ؛ إذ يصبح المبني للمجهول وكأنه

---

(١) انظر السيوطي : المزهر ، ١/ ١٩٧ – ١٩٨ :

(٢) سورة الأنعام : الآية ٢٧ .

(٣) سورة المرسلات : الآية ١١ .

(٤) سورة الأعراف : الآية ٢٠ .

صــيغ مــن الفعل " أوْرَى " لا من الفعل " وارى " أما توالي الضمة والكسرة فقد خفف من حدته المد ، وهو يساوي السكون وكونه كذلك جعله يحول دون التوالي المباشر للحركتين .

هــذا إذا لن نضف إلى الحاجز عنصراً آخر هو صوت الراء الذي تحمل الكســرة فسـبقها فــي النطق (١) . وإذا أورد النص القرآني فعلاً مبدوءاً بتاءين زائدتين ، فإما أن يحذف إحداهما كما في ﴿ *ولا تـنابزوا بالألقاب* ﴾ (٢) ، وإما أن يــبقى عليهما كما في ﴿ *وإن تتولوا* ﴾ (٣) ، وهكذا يرد الحرف الزائد بخصوصه مهمــا جــاوره مــن مــثله أو ما قاربه . ولهذا نجد التاء والطاء في قوله تعالى ﴿ *استطعما أهلها* ﴾ (٤) ، والصاد والطاء في ﴿ *فارتقبهم اصطبر* ﴾ (٥) .

ولا يغيــب عــن بالنا بالطبع في هذا المجال أن نذكر حقيقة واقعة لا يمكن الغــض مــن شــأنها . ذلك أن علماء البلاغة استطاعوا أن يفيدوا من الدراسات الصوتية إفادة ظاهرة ، عندما تكلموا عما سموه " التلاؤم والتنافر " بين الحروف ، وراحــوا يضعون قواعد وقوانين عامة لهذين الضربين من التأليف ، حتى يكون الأمر واضحاً أمام المنشئين للكلام نثراً ونظماً .

وقــد حاول هؤلاء العلماء – على خلاف في مناهجهم – أن يربطوا هاتين الظاهــرتين [وغيرهما] بصفات الأصوات ومخارجها وما تتسم به من مميزات أخرى ، على ما هو معروف في البلاغة (٦) .

---

(١) انظر د. تمام حسان : البيان في روائع القرآن ، ص ٣١٢ .
(٢) سورة الحجرات : الآية ١١ .
(٣) سورة محمد : الآية ٣٨ .
(٤) سورة الكهف : الآية ٧٧ .
(٥) سورة القمر : الآية ٢٧ .
(٦) انظر مثلاً : النكت في إعجاز القرآن للرماني [ثلاث رسائل في إعجاز القرآن] ص ٨٧ ، تحقيق محمد خلق الله أحمد ، د. زغلول سلام ، دار المعارف ، ذخائر العرب .

الخاتمـة والنتائج

وبعد فالعربية الفصحى قابلة للوزن الصرفي ووفق تفعيلات ، وبالتالي فالخروج الجذري على عروض الخليل ، يدخلنا في شيئين : الأول : أن الكلام العادي يمكن أن يقع في لحظات ، وفق تفعيلات دون أن يقصد صاحبه ، وقد حدث ذلك مع النبي ﷺ حين قال :

أنا النبي لا كذب

أنا ابن عبد المطلب

دون أن يقصد إلى وزن كلامه على بحر من البحور العربية . ويتكرر هذا في قولنا للضيف [أهلاً وسهلاً مرحباً] ، أو يتكرر لحظة الانفعال بتكرار كلمة أو تعبير عدة مرات ، فيصادف وزناً عروضياً ؛ لأن المنظرين والشعراء فهموا القصيدة من دلالة [القصد] وليس المصادفة ، ولهذا فرقوا بين البيت والمثل والمقطوعة والأغنية والقصيدة .

الشيء الثاني : أننا لابد أن نزن كلامنا في العربية حتى أن بعدنا عن تفعيلات الخليل العشرة ، ويمكن هنا ضرورة النظر في تشكيلات صوتية وإيقاعية لم يشر إليها العروضيون ، إنما أشار إليها اللغويون والنحويون والبلاغيون .

وهناك بعض النقاد القدامى ، ويواكبهم في الرأي [محدثون ومعاصرون ، عرب وغير عرب] يعدون الوزن عنصراً لقيام النص الشعري ، ولكنه لا يكفي لقيام الشعر ، وبالتالي أعطوا الفرصة لاختيار وزن ما للنص الشعري بصرف النظر عن خليليته أو عدمها .

ولا يكفي الوزن العروضي دليلاً على الإيقاع ؛ لأن الإيقاع يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن ، وقد تخفى علينا هذه المسببات ، ولكننا دائماً نحس بأثرها علينا .

ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عما سواها من قصائد ، حتى وإن تماثل وزنهن العروضي ، ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذاً لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلاً في إيقاعها ، وهذا افتراض غير وارد . والسبب في ذلك هو أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً ، ولها وزن صرفي ، كما أن لها نظاماً مقطعياً ، وفيها نظام نبري .

وهذه يختلف بعضها عن بعض ، وكل كلمة تختلف فيها عن أي كلمة مشابهة لها ، ولأن الإيقاع جزء من عملية إبداعية لدى الشاعر فقد أحسَّ الباحث بأن مثل هذه التصرفات الإيقاعية ترتبط بسبب وثيق بالدلالة والتركيب .

فالبحر والقافية إذن لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة ، وهما يظهران كغطاء خارجي يؤثر فقط على الجوهر الصوتي دون أن يكون له تأثير وظيفي على المعنى ، و " المقال " المنظوم يبدو إذن من وجهة نظر " علم اللغة " مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، وإذا كان هناك بين النوعين فرق " جمالي " ، فذلك لأنه يضاف إلى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتي قادر على إحداث تأثير جمالي خالص ، واللغة الموزونة إذن تتمثل في أنها : نثر + موسيقى ، والموسيقى تضاف إلى النثر دون أن تغير من بنائه .

هذا التصور للشعر ، ليس زائفاً كله بلا شك ، فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك " موسيقى للشعر تثير الإعجاب في ذاتها ، كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة ، ومن القبيل نفسه فإن تكرار ترديد الأصوات نفسها ينتج عنه لون من المتعة ذات النمط الواحد ، كما هو الشأن عند الأطفال ، لكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية .

أما الموسيقى الظاهرة ، سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامسة ، فإنها تقوم على الإيقاع الصوتي . في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب .

فالموسيقى الظاهرة موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر .

أما الموسيقى الخفية ، فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ، ثم ينعكس على الحواس ، ولأن النص بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات ، وأن أمكن افتراض اختلافها ، أو أمكن وصفها نظرياً . فالموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخييلية ، ومن ثم فلابد أن يتحقق نوع من الفهم لما في النص من معايير ، أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحدث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقي ما في النص من معانٍ وأخيلة .

ومن هذا العرض أمكن التوصل إلى النتائج الآتية :

[١] عناصر الإيقاع هي عناصر اللغة ووظيفته كوظيفتها في إيصال الأفكار وإبراز القيم التعبيرية .

[٢] تعد عناصر الإيقاع جنساً واحداً ، لكن البلاغيين في اصطلاحاتهم يستعملون التكرار والتجنيس والترديد والمشاكلة اللفظية والمماثلة اللفظية والأسجاع .

[٣] يشترك الشعر والنثر في ألوان إيقاعية تعتمد على إيقاع اللغة وأبنيتها بغض النظر عما إن كانت تؤلف معاً شعراً أو كلاماً عادياً استثمرها البلاغيون في تقسيماتهم وصنع مصطلحات العلوم البلاغية وتوسيع مجال مستويات اللغة التي يستشهدون بها على الظواهر في مجال دراستهم .

[٤] تتمم عناصر اللغة المعنى وتكثّف الوزن والإيقاع في الشعر الحر ، كما هي وظيفتها في الشعر العمودي ، وفي تراكيب اللغة المنثورة ، وهذا يدعم فكرة أن للغة إيقاعاً مجرداً عن الإيقاع الحادث بالوزن وتأليف الكلام وفق نظام مخصوص .

[٥] جلبت الدراسات الحديثة وحدات للتقطيع عُرّفت بالنبر والمقاطع والتنغيم ، ولم يمكن الاستفادة منها ؛ لأنها اتجهت في أغلبها إلى نظام الشعر الذي يحكمه نظام العروض فاتجه التحليل إلى التفعيلات العروضية دون النظر في اللغة التي تشكل مستوى الشعر بالرغم من أن الإيقاع أساسه اللغة ووحداتها .

[٦] موسيقى الكلام والأوزان من عناصر الإيقاع ، والإيقاع أحد عناصر الأسلوب الشعري ، وهذه العناصر الموسيقية تتداخل معاً في إنتاج الخصائص الأسلوبية للنص الشعري .

[٧] استثمر الشعراء والكُتّاب الأبنية الصرفية المنتظمة إيقاعياً في صنع ألوان من موسيقى الكلام ، كما زادوا على بعضها مقاطع وحروف لتنتظم مع غيرها ،فتحقق الإيقاع المقصود إليه ، واستثمرها البلاغيون في تقسيماتهم للألوان البديعية .

[٨] يعد التصريع من الظواهر الشعرية المشتركة بين الشعر العمودي والشعر الحر شأنه شأن التدوير والتضمين في التأثير على نمط الجملة والتأثر بها مما يسهم في بروز عنصر إيقاعي فُقِد في غياب الإطار الموسيقي الخارجي .

[٩] مطلب التناسب في الفاصلة القرآنية يؤدي إلى إهدار بعض العلاقات التركيبية في الجملة العربية في مستويات الصوت والصرف والتركيب وقرينة الإعراب .

[١٠] كان مبحث خصائص الأصوات وتناسبها في النص وعوامل جودتها ، ومستوى الأداء موضع اهتمام المعنيين بدراسة الشعر العربي والباحثين عن عناصر إيقاعه وموسيقاه .

[١١] مثّل تصرف شعراء العربية وأدبائها في لغة النص العربي عيباً ونقصاً وعجزاً في نظر نقاد الأدب القدماء ، وذلك من خلال محاولة الأدباء

البحث عن بدائل لغوية تشكيلية تنوب عن إيقاع الوزن والقافية في الشعر العمودي .

[١٢] اتخذت عناصر الإيقاع مصطلحات اختلفت باختلاف مستويات اللغة التي ترد فيها ،فهي تختلف في الشعر عنها في النثر عنها في مستوى لغة القرآن وإن اتحد تأثيرها في نفس المتلقي ، كما اختلفت هذه المصطلحات باختلاف واضعيها من العلماء الذين يصنفون وفقاً للعلوم التي برعوا فيها .

[١٣] لعناصر الإيقاع اللغوية في مستويي لغة الشعر والنثر أو الخطابة دور تربوي في تقبل المستمع للمادة المنظومة واستقرارها في ذهنه أطول فترة ممكنة بالقياس إلى ألوان النظم الأخرى مما يسهم في تدبر المضمون وسهولة حفظه .



المـــراجـــع العربية والأجنبية

والدوريات

أولا: المراجع العربية:

[١] إبـداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي : د. محمد العبد ، ط١ ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨م .

[٢] الإتقــان في علوم القرآن : جلال الدين السيوطي ، المطبعة الموسرية ، مصر ١٢٨٧هـ .

[٣] أســرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة ، ١٩٦٠م .

[٤] أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م .

[٥] الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ط٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩١م .

[٦] إعجــاز القــرآن : عــبد الكريم الخطيب ، ط١ ، مطابع دار الكتاب العربي ، القاهرة ، رمضان ١٣٨٣هـ ، فبراير ١٩٦٤م .

[٧] إعجــاز القــرآن والــبلاغة النبوية : مصطفى صادق الرافعي ، ط٤ ، مطبعة الاستقامة ، مصر ١٣٥٩ هـ ، ١٩٤٠ م .

[٨] أعجب العجب في شرح لأمية العرب الزمخشري ، ط٢ ، ١٣٢٤ هـ .

[٩] الأعمال السياسية : نزار قباني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

[١٠] أغاني الحارس المتعب : بلندر الحيدري ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢م .

[١١] الإنشائية العربية : جمال الدين بن الشيخ ، باريس ، ١٩٧٥م .

[١٢] أنيــس الجلســاء فــي شــرح ديوان الخنساء : تحقيق لويس شيخو ، المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦م .

[١٣] بناء الأسلوب في شعر الحداثة : التكوين البديعي ، د. محمد عبد المطلب .

[١٤] بديع القرآن : لابن أبي الأصبع ، تحقيق د. حفني محمد شرف ، ط٢ ، القاهرة [د.ت] .

[١٥] بحوث في اللغة والأدب : عباس محمود العقاد ، القاهرة ١٩٧٠م .

[١٦] البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٧م .

[١٧]البيان في روائع القرآن : دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ١٤١٣هـ ، ١٩٩٣م .

[١٨] بين شاعرين مجددين : د. عبد المجيد عابدين ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م .

[١٩]التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن : عودة خليل أبو عودة ، بيروت ، ط ١٩٨٥م .

[٢٠]تلخيص الخطابة : ابن رشد ، تحقيق وشرح محمد سليم سالم ، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٦٧م .

[٢١] الجملة في الشعر العربي : د. محمد حماسة عبد اللطيف : مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠م .

[٢٢]خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعية التونسية ، تونس ١٩٨١م .

[٢٣] الخصائص لابن جني : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

[٢٤] الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية : قراءة نقدية لنموذج إنشائي معاصر ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥م .

[٢٥] دراسات صوتية : د. تغريد السيد عنبر ، الطبعة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٠م .

[٢٦] دراسة السمع والكلام : د. سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠م .

[٢٧] دراسة يوري لوتمان : البنوية للشعر ، بارتون جونسون ، الفكر العربي ، عدد ٢٥ ، د .سيد البحراوي .

[٢٨]دراســـات فـــي الأدب العربي الحديث : د. محمد مصطفى هداره ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، ط١ .

[٢٩] دراسة في علم اللغة : القسم الثاني ، د. كمال بشر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩م .

[٣٠] دلائــل الإعجـــاز : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، الخانجي ، القاهرة [د.ت] .

[٣١] ديوان [إلى مسافرة] : فاروق شوشة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٧٨م.

[٣٢] ديـــوان [الخروج من النهر] : أحمد سويلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .

[٣٣] ديوان [قصائد] : نزار قباني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

[٣٤] دراســـة الـــنابغة الذبياني : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

[٣٥]ديوان عبيد بن الأبرص : تحقيق شيرشارلس ، دار المعارف ، القاهرة .

[٣٦] ديوان [بهاء الدين بن زهير] : دار صادر ، بيروت ١٩٨٠م .

[٣٧] ديوان [الناس والريح] : خليل حاوي ، سلسلة خزيران ، سلسلة شعراء لبنان ، ١٩٦٠م .

[٣٨]ديوان [تأملات في زمن جريح] : صلاح عبد الصبور ، دار الشروق ، مصر ١٩٨٣م .

[٣٩] ديوان [مملكة السنبلة] : عبد الوهاب البياتي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٤٠]ديوان ابن زيدون : دار صادر ، بيروت ١٩٧٥م .

[٤١]ديوان امرئ القيس : تحقيق حسن الندوبي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان .

[٤٢]ديوان عبد العزيز القالح : دار الآداب ، بيروت ١٩٨٦م .

[٤٣] ديــوان [أقــول لكم] صلاح عبد الصبور ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩م .

[٤٤]ديوان الأخطل .

[٤٥] رحلة في الليل : صلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٠م.

[٤٦]رحلة على الورق : صلاح عبد الصبور ، القاهرة ١٩٦٦م .

[٤٧] الرؤية من فوق الجرح : وفاء وجدي ، بيروت ١٩٧٣م .

[٤٨] الرمــزية والســريالية فــي الشعر الغربي والعربي إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

[٤٩]السجع في القرآن بنيته وقواعده : ديفين سنيورات ، مجلة فصول ، المجلد ١٢ ، عدد ٣ خريف ١٩٩٣م .

[٥٠] سر الفصاحة:ابن سنان الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٢٠ هـ.

[٥١] شرح المفصل : ابن يعيش ، عالم الكتب ، بيروت .

[٥٢] شــرح مقامــات الحريري : تحقيق يوسف السباعي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م .

[٥٣] شرح المعلقات : الزوزني ، دار صادر ، بيروت .

[٥٤] شروح سقط الزند : التبريزي والبطليوسي ، والخوارزمي ، وآخرون ، تحقيق طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٣٨٣هـ – ١٩٦٤م .

[٥٥] الشــعر الجاهلي : د. محمد النويهي ، دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

[٥٦] الشعر العربي في المهجر : محمد عبد الغني حسن ، مطبعة الخانجي ، ط٣ ، القاهرة .

[٥٧] الشعر العربي : د. محمد مندور ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الزقازيق ، ط١ ، الإسكندرية ، سنة ١٩٤٣م .

[٥٨] الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

[٥٩] الشعر قنديل أخضر : نزار قباني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

[٦٠] شعر عمر ابن الفارض دراسة أسلوبية : رمضان صادق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

[٦١] الشوقيات : أحمد شوقي ، بيروت ، [د.ت] .

[٦٢] صناعة الكتابة : فيكتور إلك ، وأسعد علي ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ط٣ .

[٦٣]الصناعتين : لأبي هلال العسكري ، تصحيح محمد أمين الخانجي ، مطبعة صبيح ، القاهرة .

[٦٤] الصورة الأدبية في القرآن : د. علي عبد المنعم ، ملحق الجمعة ، صفحة الأدب ، الأهرام ، ٢٠٠٠/٥/١٢ م .

[٦٥] طبقات الشعراء : ابن سلام الجمحي ، تحيق محمود شاكر ، الخانجي ، القاهرة.

[٦٦] الطراز : يحيى بن حمزة العلوي ، مطبعة المقتطف ، ١٩١٤م .

[٦٧] عباس العقاد ناقداً : عبد الحي دياب ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

[٦٨] العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه : د. فوزي عيسى ، دار المعارف ، ١٩٨٢م .

[٦٩]العروق وإيقاع الشعر العربي : محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د. سيد البحراوي ، الهيئة المصرية للكتاب .

[٧٠] عزف ناي قديم : د. أحمد مستجير ، مكتبة غريب ، مصر ١٩٨٠م .

[٧١] علم الجمال اللغوي [المعاني . البيان . البديع] : د. محمد سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٥م .

[٧٢] علم اللغة العام : القسم الثاني ، الأصوات : د. كمال بشر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠م .

[٧٣] علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي : د. محمود السعران ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢م .

[٧٤] العمدة ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

[٧٥] العيون الغامرة على خبايا الرامزة الدماميني ، تحقيق الحساني حبن عبد الله ، دار اللواء الرياضي ، ١٩٧٣م .

[٧٦] الفاصلة في القرآن : محمد الحسناوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، دار عمان بعمان .

[٧٧]الفواصل إعجاز القرآن : د. حسين نصار .

[٧٨] في الميزان الجديد : د. محمد مندور ، نهضة مصر ، القاهرة ، [د.ت] .

[٧٩] في البنية الإيقاعية للشعر العربي : د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤م .

[٨٠]القافية في العروض والأدب: د. حسين نصار ، دار المعارف ، مصر ١٩٨٠م.

[٨١] قضايا الشعرية : رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنور ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٨م .

[٨٢] قضايا الشعر في النقد العربي : د. إبراهيم عبد الرحمن ، مكتبة الشباب .

[٨٣] قضايا في علم القرآن تعين على فهمه : د. السيد أحمد عبد الغفار ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٠م .

[٨٤] الكــافي فــي العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

[٨٥] الكــامل في اللغة والأدب : أبو العباس المبرد ، تحقيق زكي مبارك ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٣٦م .

[٨٦] كيــف تتذوق الموسيقى : تأليف أرون كوبلاند ، وترجمة محمد رشاد بدران ، ط٢ ، ١٩٦١م .

[٨٧] اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد ، مكتبة غريب ، القاهرة [د.ت] .

[٨٨] اللغة العربية معناها ومبناها : د. تمام حسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .

[٨٩] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ١٩٩٠م .

[٩٠] محاضــرات بمعهــد الخــرطوم الدولي للغة العربية : د. تغريد السيد عنبر ، الخرطوم ، ١٩٧٨م – ١٩٧٩م .

[٩١] مخــتارات ابــن الشــجري : ضبطها وشرحها محمود حسن زناتي ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٦م .

[٩٢] مدخــل إلى فــنون القــول عند العرب القدماء : د. عبد المجيد عابدين ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م .

[٩٣]مدخل إلى علم اللغة : د. محمود فهمي حجازي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨م .

[٩٤] المرشــد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د. عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

[٩٥] مســتويات البــناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة : شكري الطوانسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

[٩٦] مفتاح العلوم : السكاكي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

[٩٧] مــن بلاغــة القرآن : أحمد أحمد بدوي ، ط٣ ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة [د.ت] .

[٩٨] معجم المصطلحات البلاغية : أحمد مطلوب .

[٩٩] موســوعة الشــعر الجاهــلي : مطاوع الصفدي ، إيلي حاوي ، الناشر شركة الخياط للكتب والنشر ، بيروت ، لبنان ، دار الشعب بمصر .

[١٠٠] موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٦٥م .

[١٠١]موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية : د. حسني عبد الجليل يوسف.

[١٠٢] موســيقى الشعر العربي : د. شكري عياد ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع [د.ت] .

[١٠٣] نظام التراكيب وخصائصها في شعر سقط الزند لأبي العلاء المعري ، دراسة فــي ضوء علم اللغة الحديث : د. ممدوح محمد عبد الرحمن ، مكتبة كلية الآداب بالإسكندرية ، ١٩٩٠م ، رسالة دكتوراه .

[١٠٤] نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي : د. علي يونس .

[١٠٥] نظــرية إيقاع الشعر العربي : محمد العياشي ، المطبعة العصرية ، تونس ، ١٩٧٦م .

[١٠٦] نفائس البيان ، شرح الفرائد الحسان في عد آي القرآن : عبد الفتاح عبد الغني القاضي ، مطبعة عيسى الحلبي .

[١٠٧] الــنقد الأدبــي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد : د. علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

[١٠٨] نكــت الانتصار لنقل القرآن : الباقلاني ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .

[١٠٩] النكت في إعجاز القرآن : الرماني ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، مصر ، دار المعارف ، [د.ت] .

[١١٠] الهندســة الصوتية في القصيدة المعاصرة : د. جوزيف شريم ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيه ، ١٩٩٤م .

[١١١] الوســاطة بين المتنبي وخصومه الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، دار إحياء الكتب العربي ، القاهرة ١٩٦٦م .

[١١٢] وهج الظهيرة : عباس محمود العقاد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢م .

ثانياً : المراجع الأجنبية:

[1]A. Kididi vrg les contentes des poeme la Haye .

[2]Burton S.H, Criticism of poetry Edition Longman London 1974 .

[3]Chatman , S.Atheory of Meer, Mouton & Co London 1963.

[4]Derek Attridge the Rhythms of English poetry Longman New York, 1982 .

[5] Gurr, P. the A ppreciation of poetry Oxfrd Uni press 1968.

[6]Jakobson : " Linguistics and poetics " in style in vanguage ,Ed. By thomas sebeok M.IT. U.S.A 1978 .

[7]Lans the physical Basis of Rime, Slanford University press 1931 .

[8]M.Riffaferre Essais de stylistique structrole presentation et traduction de Danied Delas Paris, Flammanion 1971 .

[9]Webster's Dictionary of the English Language .

[10]Y. Lohman , in structure du lexte arlistique gallimard, Paris 1975 .

ثالثاً : الدوريات

[١] جريدة الأهرام ، صفحة الأدب ، ملحق الجمعة ، ٢٠٠٠/٥/١٢ م .

[٢] صحيفة النهار اللبنانية بتاريخ ١/١٣ / ١٩٩٣م .

[٣] مجلة الفصول ، المجلد ١٢ ، عدد٣ ، خريف ١٩٩٣م .

[٤] مجلة عالم الفكر الجديد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيه ١٩٩٤ م .

[٥] مجلة كلية الآداب ، جامعة الزقازيق ، م١ ، ١٩٤٣م .

[٦] مجلة الهلال ، القاهرة ، يناير ١٩٧٢م .

الفهـــرســـت

الفهرست